નિવેદન

આપણા દેશી ભાષાના સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિ કરવાના સદુદ્દેશથી પતિતપાવન કૈ. શ્રીમંત સરકાર મહારાજા સાહેબ શ્રી સયાજીરાવ ગાયકવાડ ત્રીજા. સેનાખાસખેલ, સમશેર બહાદુર, જી. સી. એસ. આઈ., જી. સી. આઈ. ઈ., એલ.એલ. ડી; એઓશ્રીએ કૃપાવન્ત થઈને બે લાખ રૂપિયાની રકમ અનામત મૂકેલી છે. તેના વ્યાજમાંથી **“શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળા”** રૂપે વિવિધ વિષયોને લગતાં પુસ્તકો તૈયાર કરાવવામાં આવે છે.

તદનુસાર આ **“વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો”** એ નામનું પુસ્તક **શ્રી વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ**, બી. એ. પાસે તૈયાર કરાવવામાં આવેલું તેને મહાગજા સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા તરફથી ઉક્ત માળામાં ૩૨૦મા પુષ્પરૂપે આથી પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવે છે.

ॐ

ભાષાન્તર શાખા, **પ્રાચ્યવિદ્યામન્દિર** **વડોદરા.** તા. ૧-૫-૧૯૫૬	**ચો. જ. ત્રિપાઠી** ભાષાન્તર મદદનીશ	**હંસા મહેતા** ઉપકુલપતિ

આમુખ

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાલાના મારા પ્રથમના પુસ્તક "ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ" ના અનુસંધાનમાં આ પુસ્તક લખાયલું છે. તે પુસ્તકમાં ૧૧મા સૈકાથી સંગીતના ઇતિહાસની રુપરેખા આપવામાં આવી હતી, એટલે તે પહેલાંના સંગીતનો ઇતિહાસ હજી લખવો બાકી છે. અત્રે "વૈદિક સંગીત" એટલે વેદકાલના સંગીતની સ્થિતિ વિષે ઝાંખો ખ્યાલ આપ્યો છે. તે સમયની સંગીતની સ્થિતિ કેવી હતી અને સંગીત કેવી રીતે ગવાતું હશે તેનો ખ્યાલ આપવા કેટલીક ઋચાઓનું નોટેશન પણ આપવામાં આવેલું છે.

ત્યારબાદ મહાકવિ કાલિદાસ, ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર તથા બાણના સમયની સંગીતની સ્થિતિનું વર્ણન કરેલું છે અને અન્ય લેખો આપેલા છે. તે દરેક જુદા જુદા વિષયો ઉપર છે.

સંગીતવિષયક પુસ્તકો ગુજરાતી ભાષામાં ગણ્યાંગાંઠ્યાં છે. તેમાં આ એક પુસ્તકનો ઉમેરો થાય છે, અને હવે વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયે જ્યારે સંગીતના વિષયના અભ્યાસ સારુ એક કોલેજ જ કહાડી છે ત્યારે આવાં પુસ્તકો જરુર આવકારદાયક ગણાય એમ મને લાગે છે.

વળી સંગીતશાળામાં ઉપયોગ સારુ દરેક પ્રકરણના અંતમાં પ્રશ્નો મૂકેલા છે તેનો જો ઉપયોગ કરવામાં આવશે તો વધુ શ્રેયસ્કર થઈ પડશે.

આ પુસ્તકમાં કેટલીક અશુદ્ધિઓ રહી ગઈ છે તે અન્તે શુદ્ધિપત્રકમાં આપી છે. આ માટે વાચકો દરગુજર કરશે એવી આશા છે.

આ પુસ્તકના પૂઠા ઉપર ઈ. સ. પૂર્વેના પહેલા સૈકા લગભગમાં બનેલી મથુરાની એક માટી નામની આકૃતિ (terracotta figure) નું ચિત્ર છે, જેમા વીણાવાદકની આકૃતિ છે. પ્રાચીન ભારતીય વીણાનો એક પ્રકાર એમા રજૂ થાય છે.

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળામા આ પુસ્તકને સ્થાન આપવા બદલ વિશ્વવિદ્યાલયના કાર્યકર્તાઓનો અંતઃકરણપૂર્વક આભાર માની લઉં તો તે અસ્થાને ગણાશે નહિ.

સુલતાનપુરા,
દેસાઈ શેરી,
વડોદરા.

વિ. શિ. દેસાઈ



અનુક્રમણિકા

૧૧ મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામન ૮૯-૯૧

મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામને ગિરનારની તળેટીમા સુદર્શન તળાવ સમુ કરાવ્યાના શિલાલેખમા સગીતનો કરેલો ઉલ્લેખ. અશોકના સમયનાં સ્તૂપો, ગુફાઓ વગેરેમા કોતરેલા નૃત્યના સુંદર દશ્યો. ડૉ. કીથનો અભિપ્રાય.

૧૨ મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની વચ્ચેનો સમય ૯૨-૯૫

મૌર્ય અને ગુપ્ત સમયની વચ્ચેના સમયમા કુશાન વંશના પ્રખ્યાત રાજા કનિષ્ઠ સંગીતના જાણકાર. બુદ્ધ ગુફાઓમાં સ્થાપત્યમાં નૃત્ય-સંગીતના સુંદર નમૂનાઓ. કનિષ્કના સમયના મહાપંડિતો—નાગાર્જુન, અશ્વઘોષ તથા વસુમિત. અશ્વઘોષે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો. સંગીતમાં તેમની પ્રવીણતા. બુદ્ધ ભગવાનનું મન ચલિત કરવા રાસડાનો—રાસ-નૃત્યનો થએલો ઉપયોગ.

૧૩ ગુપ્તસમય ૯૬-૧૦૨

ગુપ્તસમયના ત્રણ મહાપ્રતાપી રાજાઓ: (૧) સમ્રાટ ચંદ્રગુપ્ત, (૨) સમુદ્રગુપ્ત અને (૩) ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્ય. તેમના સમયમા સાહિત્ય, સગીત તથા કલાઓનો સુદર વિકાસ. સમુદ્રગુપ્ત. સંગીતના જાણકાર. સિક્કામાં આપેલું વીણાને સ્થાન. ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્યના સમયના નરરત્નો. અન્ય કવિ શૂદ્રકના રચેલા મૃચ્છકટિકમાં કેવી રીતે ગાવું જોઇએ તેનો કરેલો ઉલ્લેખ. ભવાનરાવ પિંગલે તથા પોપલીના અભિપ્રાયો. ચીની મુસાફરો ફાહિયાન તથા હ્યુએન સંગના હિંદની સમાજવ્યવસ્થાના સુંદર ઉદ્દગારો.

૧૪ મહાકવિ કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ ૧૦૩-૧૨૨

મહાકવિ કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ. કવિ સંગીતના જાણકાર. તેમણે શાકુન્તલ, વિક્રમોર્વશીયમ્, રઘુવંશ, મેઘદૂત,

ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન અને તેની વિશિષ્ટતાઓ. ગુજરાતના ગીતનો વિચાર. ગીતની શરૂઆત. શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનના સમયથી. ભગવાનની રાસલીલા. સમૂહગીત તેમ જ નૃત્ય. રાસમાંથી જન્મેલી ગરબા પદ્ધતિ. મૌર્ય, ગુપ્ત, તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય, ઉજ્જૈનના મહાકવિ કાલિદાસના સમયના સંગીતની ગુજરાતના સંગીત ઉપર અસર. ત્યાર બાદ સોલંકી વંશના સિદ્ધરાજ, કુમારપાળ, યતિ હેમચન્દ્ર કલાના પોષકો. સોમનાથ મહાદેવ સમક્ષ થતું નૃત્યગાન. મંદિરોમાં થતી સંગીતની ધૂન. પંદરમા સૈકામાં ભક્તિમાર્ગનું પુનરુજ્જીવન. ભક્તિમય સંગીત–નરસિંહ મહેતાના પદો, ગીતો, ભજનો, પ્રભાતિયાં–વગેરે. ગુજરાતના સંગીતની એ વિશિષ્ટતાઓ. તે જ પ્રમાણે મીરાંબાઈનાં ભજનો, કીર્તનો, ભજનમંડળીઓ વગેરે–ની જનસમાજ ઉપર અસર.

ચાંપાનેરના બૈજુ બાવરા ઉર્ફે બૈજનાથદાસ–હુમાયૂના સમયમાં ચાંપાનેરની કતલના સમયે બૈજુએ બજાવેલી જનસમાજની સેવા. ગ્વાલીઅરના રાજા માનસિંહ, રાજા ખીરગલના સમકાલીન. વડનગરની કન્યકાઓ તાના, રીરી વિષે. સ્ત્રીઓના સંગીતજ્ઞાન વિષે. ગુજરાતે આપેલા રાગો–ગુર્જરી (ટોડી), ખંભાવતી, સોરઠ, બીલાવલ (વેરાવળ) વગેરે.

મહાકવિ પ્રેમાનંદ–તેમની માણભટ્ટની કથા કરવાની પદ્ધતિ. તે એક ગુજરાતની વિશિષ્ટતા. દયારામભાઈ તથા તેમની ગરબીઓ–તેનો જનસમાજમાં પ્રચાર. જૂનાગઢના ધર્મિષ્ટ–પવિત્ર સંગીતશાસ્ત્રી શ્રી આદિતરામભાઈ. સાંપ્રદાયિક સંગીત–પ્રાર્થનાઓ–મંદિરોમાં કરવામાં

ગ્રન્થસંદર્ભ

(૧) નિત્યાજનીશાખાક્રિદમ્–પૈટલાદનિવાસી વેદમૂર્તિ
રા. ગ. કેસરભાઈ ગોપાળભાઈકૃત.

(૨) ભારતીય સગીત ભા ૧. પ્રો કૃષ્ણરાવ મૂળે.

(3) The Ancient mode of singing Sāma Gāna by Laxman Shanker Bhatt Sāmavedi

(4) The Music of Hindustan by A H Fox Strangways.

(5) The Music of India by H A Popely

(૬) શ્રી ખરેકૃત ગુજરાતમા સગીતનુ પુનરૂજ્જીવન,
પુ ન. ગાધી

(૭) ભરતનુ નાટ્યશાસ્ત્ર–કાવ્યમાલા સીરીઝ ન ૪૨

(8) E Clement's Introduction to the Study of Indian Music

(9) Hindu Music and the Gāyan Samāj

પ્રકરણ ૧

વેદકાલનું સંગીત

માનવીનું મનોમન્થન આ ભૂમંડળના પૃષ્ઠ ઉપર જો કોઈ પણ ઠેકાણે પહેલવહેલું સ્થૂલ સ્વરૂપે મૂર્તિમાન બન્યું હોય તો તે આ આર્યાવર્તની ભૂમિ ઉપર અને તેથી જ ઋગ્વેદ એ દુનિયાનો જૂનામાં જૂનો ગ્રન્થ ગણાયો છે. અન્ય વેદોનું એ ઉદ્‌ભવસ્થાન પણ મનાયુ છે, કારણ એની છાયા એ સર્વને આવરી લેતી સ્પષ્ટ દેખાય છે. કેટલાકમાં તો એના એ મંત્રોનું પુનરાવર્તન પણ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. વેદોનો ક્રમ–ઋક્, યજુર્, સામ અને અથર્વ એ રીતે જાણકારો ગોઠવે છે, પરંતુ સંગીતની દૃષ્ટિએ આ ચાર વેદો પૈકી બેનો જ–ઋક્ અને સામનો જ–આપણે વિચાર કરવાનો રહેશે, અને તેમાંએ ઋગ કરતાં સામનો વિશેષ, કારણ કે સામવેદના મંત્રો જ ખાસ ગાવાને માટે નિર્માણ કરવામાં આવેલા છે. વળી ઋગ્વેદ અને સામવેદમાં સામ્ય પણ એટલું બધું છે કે માત્ર થોડા મંત્રો સિવાય સામવેદના બધા જ મંત્રો ઋગ્વેદમાંથી લેવાયલા છે ફરક માત્ર એટલો જ કે તેનું નિયોજન અને ક્રમ સોમયાગ કરતી વખતે કયા મંત્રો કયા સમયે કેવી રીતે ગાવા તે દૃષ્ટિથી કરવામાં આવેલું છે.

પ્રથમ આપણે ઋગ્વેદની અંદર સંગીત કઈ પરિપાટી ઉપર અસ્તિત્વ ધરાવતું હતું તેનો વિચાર કરીએ.

પહેલાં તો વેદ સાંભળી સાંભળીને જ યાદ રાખવામાં આવતા હતા. વેદોને કંઠસ્થ કરવામાં આવતા, તેમનો મુખપાઠ જ થતો. મુખપાઠને માટે કોઈ પણ સાહિત્ય કંઠસ્થ રહી શકે તેને માટે પદ્યરચના જ

સ્વાભાવિક રીતે અનુકૂળ થાય છે. ગેયત્વ એ પદ્યરચનાનું ખાસ અંગ હોય છે, એટલે એ રીતે પણ ગેયતા વેદનો મુખે પાઠ કરાતા વેદોનો-પ્રધાન અંશ બની રહે છે.

કંઠસ્થ કરાયલા એ વેદમંત્રોને પહેલવહેલા જ્યારે અક્ષરના સ્થૂલ આકારમાં ઉતારવા માડ્યા, એ વેદમંત્રોને જ્યારે પહેલવહેલો શબ્દદેહ આપવામાં આવ્યો, ત્યારે પણ પદ્યરચના કાયમ રહી. આનો અર્થ એ જ કે એ મંત્રોના ઉચ્ચારણમાં ગેયત્વ મુખ્ય ભાગ ભજવવાનું હતું.

શબ્દના સંબંધમા તેનું ઉચ્ચારણ એ મુખ્ય વસ્તુ છે અને તેના સમૂહોને ગેયતા અર્પવામાં તો વિશેષ જ, કારણ શબ્દોના સમૂહનું એક જ સૂરમા ઉચ્ચારણ કર્યે જવાથી તેને ગેયતા અર્પી શકાતી નથી. ઓછામાં ઓછા બે ભિન્ન સૂરોની આવશ્યકતા તો રહેવાની જ, જો કે તેટલાથી ય તેની ગેયતા બરાબર સમજાતી નથી, ખીલી શકતી નથી એટલે આવા શબ્દોના સમુહને ગેયતાનો કંઈક પણ અંશ—સમજાય એવો અને અનુભવી શકાય એવો અર્પવો હોય તો નિદાન ત્રણ સ્વરોનો તો મેળ હોવો જ જોઈએ.

હવે આ ત્રણ સૂરો કઈ સપાટીના હોવા જોઈએ તેનો જરા ઝીણવટથી ખ્યાલ કરીશું તો સમજાશે કે એક સૂર ઊંચી સપાટીનો હોવો જોઈએ, એક નીચી સપાટીનો, અને એક વળી એ બન્નેનું સમાનાંતર સાચવતો હોય તેવી સપાટીનો હોવો જોઈએ. આવા ત્રણ પ્રકારની સપાટીવાળા સૂરોનો મેળ મળતો હોય એવી રીતે જ શબ્દોના સમૂહોનું ઉચ્ચારણ કરવામાં આવે તો તે જરૂર ગેયતાપ્રધાન બને.

ગેયતાના પ્રાથમિક સ્વરૂપના આ પૃથક્કરણને સંગીતશાસ્ત્રની પારિભાષિક અને સાંકેતિક ભાષામાં સુરૂ બનાવવું એ જરા મુશ્કેલી-ભર્યું કાર્ય છે. સ્વતંત્ર સંશોધનનો એ પ્રદેશ બની રહે છે એટલે આ બાબતમાં અત્યારે તો આપણે તેના જાણકારો અને શાસ્ત્રજ્ઞોના કથનોને માન્ય રાખીને આપણા વિષયમાં આગળ વધીશું.

ઉપરની પાર્યાલોચના દષ્ટિ સમીપ રાખીને આપણે કહી શકીશુ કે દુનિયાના સૌથી પ્રાચીન ગ્રન્થ—ઋગ્વેદે પોતાની મન્ત્રોચ્ચારણ પદ્ધતિને આ જ પ્રમાણેની સ્વાભાવિકી ગેયતા અર્પેલી છે એક ઊચો, એક નીચો અને એક એ બન્નેની વચ્ચેનો—મધ્ય—એવા ત્રણ સૂરોનો મેળ સાચવીને એની ઋચાઓનુ ઉચ્ચારણ કરવાનુ ઠરાવવામા આવેલુ છે આ ત્રણ સ્વરોના નામ ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત એવા એમણે આપેલા છે ઉદાત્ત એટલે ઊચો, અનુદાત્ત એટલે નીચો, અને સ્વરિત એટલે ઉદાત્ત અને અનુદાત્તની વચ્ચેનો સમાહાર સ્વર—એટલે બન્નેની મધ્યનો સ્વર.

કઠસ્થ રહેલા જે મન્ત્રોને ઋષિઓએ ગ્રન્થસ્થ કરેલાં છે તે એવી તો શૈલીમા રચેલા છે કે તેનુ જ જો એક પઠન રાખીએ તો ભાગ્યે આપણે તેમાથી કઈ પણ અર્થ ઉપજાવી શકીએ, એટલે એ વૈદિક શબ્દોના સમૂહોને કેવી રીતે વાચવા, કેવી રીતે તેના અર્થો ઘટાવવા વિગેરે બાબતોને લગતુ પણ અનેક પ્રકારનું સાહિત્ય તેની આસપાસ રચાયલુ છે એ સાહિત્યના અધ્યયન સિવાય એના અભ્યાસ સિવાય વેદોનુ પરિશીલન અર્થહીન બને છે આ બધુ <u>સાહિત્ય વેદોના જે છ અગો</u> મનાયા છે તેમા વેગળયુ પડ્યુ છે એ ૭ <u>અગોના નામ</u>—શિક્ષા, કલ્પ, જ્યોતિષ, છન્દ વ્યાકરણ અને નિરુક્ત—છે નિરુક્ત આ છએ અગોમાનુ સર શ્રેષ્ઠ અગ મનાય છે કારણ કે નિરુક્ત દ્વારા વેદના અર્થ કરવાની પરિપાટી તેના પ્રણેતા યાસ્કાચાર્યે દર્શાવેલી છે મન્ત્રોના અર્થ સમજવામા તેના ઉચ્ચારણની આવશ્યકતા પણ આવી જાય છે મન્ત્રોના ઉચ્ચારણનુ—ઊચો સ્વર ક્યા કાઢવો, નીચો સ્વર કઈ વખતે કાઢવો, એ બન્નેની વચનો સ્વર ક્યારે ગાવો વગેરેનુ પણ જ્ઞાન નિરુક્ત દ્વારા થાય છે એ તો વળી એટલે સુધી જણાવે છે કે નિશ્ચિત કરેલા સ્વરસ્થાનનો ક્રમ જો ફેરવવામા આવે તો તે સ્વરસમૂહોથી જે મૂળ અર્થ નીકળતો હોય તેનાથી જુદો જ અર્થ નીકળે દાખલા તરીકે—

यथेन्द्रशत्रुः स्वरतोपराधात् ॥ આમાં इन्द्रशत्रुः એ એવા મંત્રમાંનો એક શબ્દસમૂહ છે. એ શબ્દસમૂહના ઉચ્ચારણમાં જો शत्रुः શબ્દ ઉદાત્ત લઈએ તો "ઇન્દ્રનો શત્રુ" એવો અર્થ થાય પરંતુ જો इन्द्र શબ્દ ઉદાત્ત લઈએ તો "ઇન્દ્ર જેનો શત્રુ છે તે" એવો અર્થ થાય. મતલબ કે સાચો અર્થ સમજવાને માટે સ્વરસ્થાનનો ક્રમ ઘણી ચીવટાઈથી જાળવવો જોઈએ એવું નિરુક્ત જણાવે છે.)

આમ ત્રણ સ્વરો, તેનાં નામ તથા તેના ક્રમની મદત્તા આપણે જાણી પરંતુ તેટલાથી જ આપણું કામ સરે તેમ નથી. ઋચાઓ ઉચ્ચારતી વખતે, મંત્રો વાંચતી વખતે કયો શબ્દ ઉદાત્ત લેવાનો, કયો અનુદાત્ત, અને કયો સ્વરિત એવું સ્પષ્ટ આલેખન દાખવતી કંઈક પદ્ધતિ તો હોવી જોઈએ ને ? એવી પદ્ધતિ હોય તો જ એ મંત્રોચ્ચારણ સર્વગમ્ય બની શકે. આપણા ઋષિઓએ આ પહેલેથી જ જોએલું છે, અને એટલે જ આ ત્રણ સ્વરો જ્યાં હોય ત્યાંથી ઓળખાઈ આવે તેને માટે તેમણે કેટલીક નિશાનીઓ નક્કી કરી રાખેલી છે. એ નિશાનીઓ નીચે પ્રમાણે હતી :—

(૧) ઉદાત્ત સ્વરને માટે કાંઈ પણ નિશાની રાખવામાં આવી ન હતી (તે હાલના નિષાદ, ગાંધાર સ્વરો છે.)

(૨) અનુદાત્ત સ્વર માટે સ્વરની નીચે આડી લીટી કરવામાં આવતી હતી (તે હાલના ઋષભ, ધૈવત સ્વરો છે.)

(૩) સ્વરિત સ્વરને માટે સ્વરની ઉપર ઊભી લીટી કરવામાં આવતી હતી (તે હાલના सा, मा, प, સ્વરો છે). અદ્યતન સંગીતશાસ્ત્રમાં જે નોટેશનપદ્ધતિને નામે પ્રસિદ્ધિમાં આવેલી છે (અને જેને અંગે હજી સુધી સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞો એકમત થઈ શક્યા નથી), તેનું આ પ્રાચીનમાં પ્રાચીન ઉદ્‌ગમસ્થાન કહીએ તો ખોટું નથી.

ઋગ્વેદના મંત્રો કેવળ કર્મકાંડ કે યજ્ઞયાગાદિના ઉપયોગ માટેના નથી. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો એ મંત્રો ખાસ ગાવાને માટે નિર્માણ થયેલા ન હતા, અને તેથી જ ઋગ્વેદમાત્ર ત્રણ સ્વરો, તેનાં નામ, તેના ઉચ્ચારણનો ક્રમ અને તેને ઓળખવા માટેનાં ચિહ્નો એટલું જ સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ આપીને અટકે છે, છતાં મહર્ષિઓએ આ સ્વરોનું પૃથક્કરણ કરવાનું, નાદ (Sound) ના વિજ્ઞાનની અટપટી બાબતોનો ઉકેલ લાવવા મથતા રહેવાનું ચાલુ રાખેલ જણાય છે, અને તેમાં તેઓને એટલી સુધી સફળતા મળેલી જણાય છે કે તેઓ આ દરેક સ્વરનાં લક્ષણો બાંધી શકવાને સમર્થ થયા છે. દરેક સ્વર કયા રંગનો છે, કયા રૂપનો છે, કઈ જાતિનો છે. કયા છંદને વધુ અનુકૂળ છે, તેના કયા અધિષ્ઠાતા દેવ છે ઇત્યાદિ બાબતો પણ તેઓ સંશોધી શક્યા છે. આ તેમની કૃતેહના મૂલ્ય જેટલાં આંકીએ એટલાં ઓછાં છે. ખરેખરી રીતે તો આ એક મહાન વૈજ્ઞાનિક સંશોધનનો વિષય થઈ પડે તેવો છે. તે જાણવાથી રાગનું સ્વરૂપ સમજાય છે, રાગમાં કયા રસનું પ્રાધાન્ય છે તે કળી શકાય છે, તે રાગની સાંભળનારા ઉપર કેવી અસર થાય છે તે અનુભવી શકાય છે, તથા તે રાગની કલ્પિત મૂર્તિને ચિત્રાંકિત કરવાની ભાવના પણ ઉદ્દીપન થાય છે.)

યાજ્ઞવલ્ક્ય મુનિએ પોતાની શિક્ષામાં આ ત્રણ સ્વરોનાં લક્ષણો નીચે પ્રમાણે વર્ણવ્યાં છેઃ—

अथातस्त्रि स्वर्य लक्षणं व्याख्यास्यामः
उदात्तश्चानुदात्तश्च स्वरितश्च तथैव च।
लक्षणं वर्णयिष्यामि दैवतं स्थानमेव च॥

સ્વરનો રંગ

शुक्लमुच्चं विजानीयात् (ઉચ્ચ = ઉદાત્ત = શુક્લ)
नीचं लोहितमुच्यते (નીચ = અનુદાત્ત = લોહિત)
श्यामं तु स्वरितं विद्यात्॥ (સ્વરિત = શ્યામ)

સ્વરના દેવ

अग्निमुच्चस्य दैवतम्　　ઉચ્ચ = ઉદાત્ત = અગ્નિ.
नीचैस्सोमो विजानीयात्　　નીચ = અનુદાત્ત = સોમ.
स्वरिते सविता भवेत् ॥　　સ્વરિત = સવિતા.

સ્વરની જાતિ

उदात्त ब्राह्मण विद्यात्　ઉદાત્ત = બ્રાહ્મણ
नीच क्षत्रियमुच्यते　નીચ = અનુદાત્ત = ક્ષત્રિય
वैश्य तु स्वरित विद्यात् ॥　સ્વરિત = વૈશ્ય

સ્વરના અધિષ્ઠાતા મુનિ

भारद्वाजमुदात्तकम्　　ઉદાત્ત = ભારદ્વાજ
नीच गौतम मित्याहु　　નીચ = અનુદાત્ત = ગૌતમ
गार्ग्यं च स्वरित विदु ॥　　સ્વરિત = ગાર્ગ્ય

સ્વરના છંદ

विद्यादुदात्त गायत्रीम्　ઉદાત્ત = ગાયત્રી
नीच त्रैष्टुभमुच्यते　નીચ = અનુદાત્ત = ત્રૈષ્ટુભ
जागत स्वरित विद्यात् ॥　સ્વરિત = જાગતમ્

ત્રણે સ્વરોના આવા ઝીણવટભર્યાં કાવ્યમય લક્ષણો બાંધનાર-ની બુદ્ધિ ખરેખર અલૌકિક હોવી જોઈએ. સંગીતશાસ્ત્રને વિજ્ઞાનના પાયા ઉપર ગોઠવી શકાય એમ છે એવું ઉપરનું વર્ણન સ્પષ્ટ રીતે દર્શાવે છે અત્યારે પણ સ્વરના વર્ણ, જાતિ, રૂપ, ઇત્યાદિ સંબંધમાં ઘણી પર્યાલોચનાઓ નજરે પડે છે પરંતુ તે સર્વને પ્રયોગશાળાઓ દ્વારા સિદ્ધ કરી બતાવવાની જરૂર છે. આમ આ આપણો વિષય સ્વતંત્ર અભ્યાસ અને યથાવિધ અન્વેષણ માટેની જોગવાઈ માગી લે છે

ઉપર જે પ્રકારની ગેયતાની આપણે વાત કરી ગયા તે તેા માત્ર સામાન્ય પ્રકારની ગેયતા જ કહી શકાય. માત્ર ત્રણ જ સ્વરેાનેા ઉપયેાગ એમાં તે સંગીતનેા કેટલેા પમરાટ હેાઈ શકે? એટલે એ સ્પષ્ટ છે કે જો કેાઈ વિશેષ પ્રકારની ગેયતા ઉપજાવવી હેાય તેા ત્રણ કરતાં વધુ સ્વરેા તેા હેાવા જ જોઇએ. સામવેદનું સંગીત આ મંતવ્ય ઉપર નિર્માણ થએલું જોવામા આવે છે કારણ કે સામના મંત્રેા-ઋગ્વેદની માફક જો ખાસ ગાવાને માટે નિર્માણ થએલા ન હેાત તેા વૈદકાલીન સંગીતનેા ઇતિહાસ આટલેથી જ થંભી ગયેા હેાત. પરંતુ સામના મંત્રેા યજ્ઞયાગાદિક, ધાર્મિક તેમજ અન્ય ક્રિયા પ્રસંગે વિધિપુરઃસર ગાવાને માટે નિર્માયા હતા એટલે ગાવાના પ્રસંગેા જેમ જેમ વધતા ગયા તેમ તેમ નવા નવા એકબીજાની સાથે સાથેના સ્વરેાનું ભાન અને જ્ઞાન જાગ્રત થતું ગયું. અને સંગીતશાસ્ત્રનેા એ સાદેા સીધેા નિયમ હેાવાથી એ નિયમાનુસાર નવીન સ્વરેાનું સંશેાધન થતું ગયું અને તેથી જ ઋગ્વેદના ત્રણ સ્વરેામા પાછળથી (સામવેદમા) બીજા ચાર સ્વરેાનેા વધારેા થએલેા જોવામાં આવે છે. આ સંશેાધનને પરિણામે સામવેદમાં આપણને સાત સ્વરેા એાળખવાનું મળે છે. આ સંગીતના સ્વરેાનું સંશેાધન તથા વિકાસક્રમ કેવી રીતે થયેા તે એક મહત્ત્વનેા વિષય હેાઈ જરા વધુ વિગતવાર હકીકત આપણે જોઈએ, પરંતુ આ સ્વરેા વિષે વિચાર કરતા પહેલાં એક મહત્ત્વના મુદ્દાનેા વિચાર કરવેા ઘટે છે અને તે એ કે સંગીત પહેલું કે સંગીતના સ્વરેા પહેલા? સ્વરેાનું સંશેાધન થયા વિના સંગીત અસ્તિત્વમાં આવેલું જ નહેાતું? સ્વરેાનું સંશેાધન થયા સિવાય જનસમાજે શું ગાવાનું શરૂ કર્યું જ ન હતું? પરંતુ તેમ બનવાયેાગ્ય નથી પ્રથમ સંગીત અને પછી સ્વરેાનું સંશેાધન થએલું હેાવું જોઈએ અને જેવી રીતે આપણે ભાષા પહેલી કે વ્યાકરણ તે પ્રશ્નનેા ઉકેલ ભાષા પહેલી ગણી આપ્યેા છે તે જ પ્રમાણે સંગીતમા પણ પ્રથમ સંગીત અને પછી સંગીતના સ્વરેાનું સંશેાધન થએલું હેાવું જોઈએ એમ કહી શકાય.

ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ હવે આપણે વિચાર કરવાનો હોવાથી શ્રી મહાદેવ, શ્રીકૃષ્ણ, શ્રી ગજાનન, રાવણ ઇત્યાદિ સંગીતાચાર્યોના જુદા જુદા મતો વિષે વિચાર કરીશું નહીં. તેઓએ ૭ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓનું ધોરણ પ્રચલિત કરેલું છે* પરંતુ દેવ અને દાનવોએ પ્રચાર કરેલા મતો તરફ દૃષ્ટિ ન કરતાં સામવેદ તરફ જ દૃષ્ટિ કરીશું.

* જુદા જુદા મતો પ્રમાણે ૭ રાગ અને રાગિણીઓ બદલ જુઓ પરિશિષ્ટ અ

પ્રકરણ ૨

સામવેદના સ્વરો વિષે

હવે પ્રથમ આપણે સામવેદના સ્વરો વિષે વિચાર કરીએ, ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ ઇત્યાદિ હાલના સ્વરોનાં જે નામો છે, તે નામો સામવેદના સમયના સ્વરોમાં જોવામાં આવતાં નથી. સામવેદના સ્વરોનાં નામો જુદાં જ છે અને તે નીચે પ્રમાણે છે :—

૧. કૃષ્ટ
૨. પ્રથમ
૩. દ્વિતીય
૪. તૃતીય
૫. ચતુર્થ
૬. માન્દ્ર, અને
૭. અતિસ્વાર્ય.

અને સામગાનમાં આ સ્વરો ઓળખવા સારુ સ્વરો ઉપર નિશાનીઓ કરવામાં આવતી હતી અને આંકડાઓ મૂકવામાં આવતા હતા. સ્વરો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪, ૫, ૬ અને ૭ આંકડા મૂકવામાં આવતા હતા એટલે આ સામના નોટેશનની શરૂઆત હતી. આવી રીતે આંકડા સ્વરો ઉપર મૂકવાથી તે સ્વર કયો છે તે જાણી શકાતું હતું. આ સ્વરોનો મેળ હાલના સ્વરો સાથે લેવાયો છે જે નીચે પ્રમાણે છે :—

૧ કૃષ્ટ એટલે म
૨ પ્રથમ " ग
૩ દ્વિતીય " रे
૪ તૃતીય " सा

૫ ચતુર્થ " ની (માન્દ્ર સપ્તક)
૬ માંદ્ર " ધ (")
૭ અતિસ્વાર્ય " પ (")

હવે આ સ્વરોનો વધુ વિચાર કરતાં જણાય છે કે :—

કૃષ્ટ સ્વર	એટલે	ઊંચો	= મ	અને સ્વર	ઉપર	૧	મૂકવાનો	મ¹
પ્રથમ	" "	પહેલો	= ગ	"	"	૨	"	ગ²
દ્વિતીય	" "	બીજો	= રે	"	"	૩	"	રે³
તૃતીય	" "	ત્રીજો	= સા	"	"	૪	"	સા⁴
ચતુર્થ	" "	ચોથો	= ની	"	"	૫	"	ની⁵
માન્દ્ર	" "	નીચો	= ધ	"	"	૬	"	ધ⁶
અને અતિસ્વાર્ય	" "	છેવટનો (બાકી રહેલો તે)	=પ			૭	"	પ⁷

આ હકીકત ઉપરથી એમ અનુમાન કરી શકાય કે પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય અને ચતુર્થ એ ચાર સ્વરો પહેલા શોધાયા અને તેથી તેને પહેલો બીજો, ત્રીજો અને ચોથો એવું નામ આપવામાં આવ્યું હોવું જોઈએ તે સિવાય આ નામોની યથાર્થતા સમજાવી શકાતી નથી. એટલે પહેલો સ્વર જે શોધાયો તે પ્રથમ, બીજો શોધાયો તે દ્વિતીય, ત્રીજો તે તૃતીય અને ચોથો શોધાયો તે ચતુર્થ. આ ચાર સ્વરોથી ઉંચો સ્વર તે કૃષ્ટ, નીચો તે માંદ્ર અને આ સપ્તકની પૂર્તિમાં છેવટનો બાકી રહેલો સ્વર તે અતિસ્વાર્ય તરીકે ઓળખાયો.

આ ઉપરથી આપણે બીજાં અનુમાનો કરી શકીએ કે :—

(૧) પ્રથમ ચાર સ્વરો શોધાયા,
(૨) તેનાં નામો પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય અને ચતુર્થ હતાં,
(૩) તે સ્વરોનો પછીથી ગ, રે, સા, ની સ્વરો સાથે અનુક્રમે મેળ લેવાયો,

(४) આ ક્રમ અવરોહનો છે એટલે આ સ્વરો અવરોહના ક્રમે ગવાતા હોવા જોઈએ, અને

(૫) બાકીના સ્વરો પાછળથી શોધાયા.

આ સ્વરોનો મેળ હાલના સપ્તકના સ્વરો સાથે કેવી રીતે લેવાયો તે સંબંધમાં યાજ્ઞવલ્ક્ય તેમજ પાણિની શિક્ષામા નીચેના શ્લોકો આપેલા છે તે ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે:—

યાજ્ઞવલ્ક્ય મુનિ કહે છે કે :—

उच्चौ निषादगांधारौ नीचौ ऋषभ धैवतौ ।
शेषास्तु स्वरिता ज्ञेयाः षड्जमध्यमपंचमा ॥

અર્થાત્ ઉચ્ચ સ્વરો એ નિષાદ, ગાંધાર, છે નીચ સ્વરો એ ઋષભ ધૈવત છે અને બાકીના સ્વરિત તે ષડ્જ, મધ્યમ અને પંચમ છે. આપણે આગળ જાણી ગયા કે ઉચ્ચ તે ઉદાત્ત છે, નીચ તે અનુદાત્ત છે અને સ્વરિત તે બેની વચ્ચેનો સ્વર છે.

અને પાણિની મુનિ જણાવે છે કે :—

उदात्तो निषादगांधारावनुदात्त ऋषभधैवतौ ।
स्वरित प्रभवात्येते षड्जमध्यमपंचमा ॥

અર્થાત્ પાણિની મુનિ યાજ્ઞવલ્ક્ય મુનિએ ઉપર દર્શાવેલી હકીકત સહેજ જુદા શબ્દોમા કહે છે.

એટલે આ મુનિઓએ જે સ્વરોનો મેળ લીધેલો છે તે ગ્રાહ્ય રાખી આગળ ચાલીશુ પરંતુ કોઈ એમ પૂછે કે ઉદાત્ત એટલે નિષાદ, ગાંધાર જ કેમ અને ઋષભ, ધૈવત કેમ નહિ તેનો જવાબ આપવો અઘરો છે. તેવી રીતે અનુદાત્ત સ્વરો એટલે ઋષભ, ધૈવત જ કેમ અને સ્વરિત એટલે ષડ્જ, મધ્યમ અને પંચમ જ કેમ તે સમજાવવું મુશ્કેલ છે.

વળી કૃષ્ટ, પ્રથમ ઇત્યાદિ સ્વરોનાં પારિભાષિક નામો ષડ્જ, ઋષભ, ગાધાર ઇત્યાદિ કોણે અને કયારે આપ્યાં તે પણ સમજાવી શકાતુ નથી.

હવે ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે સામના સ્વરો નીચે પ્રમાણે ગોઠવી શકાય તેમ છે :—

૧ કૃષ્ટ–સ્વરિત છે–म
૨ પ્રથમ–ઉદાત્ત છે–ग
૩ દ્વિતીય–અનુદાત્ત છે–रे
૪ તૃતીય–સ્વરિત છે–सा
૫ ચતુર્થ–ઉદાત્ત–છે–नी
૬ માન્દ્ર–અનુદાત્ત–ध
૭ અતિસ્વાર્ય–સ્વરિત–છે–प

હવે પ્રથમ ચાર સ્વરો શોધાયા ત્યારબાદ બીજા સ્વરોનું સંશોધન કેવી રીતે થયું તે આપેલા શ્લોકમાંથી ઉપજાવી શકાય તેમ છે. આ શ્લોકોમા જે જોડકાં "निपादगाधारौ, "ऋषभधैवतौ," તથા "षड्जमध्यम पचमा" એ સાથે લીધેલાં છે તે સહેતુક છે એમ જણાય છે. તે સિવાય આજ સ્વરો સાથે લેવાની જરૂરિયાત જણાતી નથી અને આ સ્વરો नी, गा, रे, ध, અને सा, म, प એ એકબીજાના સંવાદી સ્વરો છે એટલે આ સમયમાં આ સંવાદનુ તત્ત્વ તેઓ જાણતા હતા એમ ચોક્કસપણે કહી શકાય.

હવે આ સપ્તકના પ્રથમના ચાર સ્વરો म, ग, रे, स અગર આરોહ પ્રમાણે सा, रे, ग, म એ સપ્તકનો પૂર્વાર્ધ ગણી શકાય અને તેના સંવાદી સ્વરો प, ध, नी, स એ ઉત્તરાર્ધ ગણી શકાય. એ સપ્તકના બે વિભાગ પાડવામાં આવે તો પૂર્વાર્ધ सा, रे, ग, म

અને ઉત્તરાર્ધ તે પ, ધ, ની, સા ગણાય, એટલે પૂર્વાર્ધનો દરેક સ્વર ઉત્તરાર્ધના દરેક સ્વરનો સંવાદી છે, એટલે સ્વરોના સશોધનમાં આ સમવાદીત્વપણાએ ઘણો અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો હોય એમ સ્પષ્ટ જણાય છે.

સામનું સગીત આ ચતુસ્વરના ધોરણ ઉપર રચાયલુ છે. ચાર સ્વરોનો સમુદાય તે ચતુ સ્વર અને તે ચતુસ્વરના અસ્તિત્વનો જૂનામાં જૂનો પુરાવો સામ-સંગીત ઉપરથી મળી આવે છે.

એટલે પ્રથમના ચાર સ્વરોના સંવાદી બીજા ત્રણ સ્વરો ખોળી કાઢવામા આવ્યા તેથી સપ્તકના સાત સ્વરોનો બરાબર મેળ પડી રહે છે, અને એક સંપૂર્ણ સપ્તક બને છે. એટલે વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં એમ કહી શકાય કે પહેલાં-પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય અને ચતુર્થ એ એ ચાર સ્વરો શોધાયા, સાનો સમવાદી મ, પ, રેનો સંવાદી ધ અને ગાનો સંવાદી ની શોધાયા; અને પ્રથમના ચાર સ્વરોથી ઊંચો તેને કૃષ્ટ (એટલે ઊંચો) નું નામ અપાયું, આ ચાર સ્વરોથી નીચાને માન્દ્ર (નીચો) નું નામ અપાયું અને સપ્તકની પૂર્તતા કરવા બાકીના સ્વરને 'અનિસ્વાર્ય' નું નામ અપાયુ. આ હકીકત આપણે એક કોઠાના રૂપમાં સારી રીતે ઘટાવી શકીએ તેમ હોવાથી આ સાથે તે હકીકત રજૂ કરેલી છે.

સામસ્વરોનું મેળ દર્શાવનારું પત્રક :—

અનુક્રમાંક	સામના સ્વરો	સપ્તકના સ્વરો સાથે મેળ	સ્વરોનો ક્રમ	ઉદાત્તાદિ સ્વરો સાથે મેળ	ઉદાત્તાદિ સ્વરોનાં ચિહ્નો	સ્વરોચ્ચાર સમયે હસ્તની સ્થિતિ	સામ નોટેશન નાં ચિહ્નો
૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
૧	ક્રુષ્ટ	મ		સ્વરિત	અક્ષર ઉપર | ઊભી લીટી	ગોકર્ણાકૃતિ	૧
૨	પ્રથમ	ગ		ઉદાત્ત	કંઈ નહીં.	તર્જનીની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૨
૩	દ્વિતીય	રે		અનુદાત્ત	અક્ષર નીચે –આડી લીટી	મધ્યમાંગુલીની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૩
૪	તૃતીય	સા	અવરોહનો ક્રમ	સ્વરિત	ઉપર પ્રમાણે	અનામિકાની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૪
૫	ચતુર્થ	ની		ઉદાત્ત	,,	કનિષ્ઠિકાની મધ્ય રેખામાં અંગૂઠો રાખવો	૫
૬	માન્દ્ર	ધ॒		અનુદાત્ત	,,	કનિષ્ઠિકાના મૂળમાં અંગૂઠો રાખવો	૬
૭	અતિ-સ્વાર્ય	પ॒		સ્વરિત	,,	અંગૂઠાની ટોચ ઉપર તર્જની રાખવી	૭ અથવા કાકપદ

* સ્વરોચ્ચાર સમયે હસ્તની સ્થિતિ રાખવા બદલ જુઓ ગાત્રવીણાનું ચિત્ર

અર્થાત્ સામ નોટેશન નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય :—

म, ग, रे, सा, नी, ध, प.
१, २, ३, ४, ५, ६, ७

અને હાલના સપ્તકના ધોરણે નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય :—

सा, रे, ग, म, प, ध, नी, सा
[illegible] ६, ५, ४

૧૨૮—૮૦૭૨૩

... વિષે વધુ વિચાર કરતાં તેમા ઘણા મહત્ત્વના ... ા છે તે પૈકી કેટલાક નીચે પ્રમાણે જણાવી

... સંશોધનનું કાર્ય એ ઘણા સૈકાની સંગીતની ... જોઈએ કારણ કે એકાએક બધાએ સ્વરોનું ... નથી.

... ા એક જ સમયમાં ઉપસ્થિત થએલા જણાતા ... ીમે વિકાસ થતો ગયો છે.

... શુ એવો નિયમ છે કે કોઈ પણ વસ્તુ અગર ... ત તેની ... પૂર્ણ ભૂમિકાએ પહોચતા પહેલાં પ્રથમની ... ર્વ સ્થિતિ તથ... ઓમાંથી તેને પસાર થવું જ પડે છે અને તે જ ધોરણે આ સ્વ... ક્રમશઃ સંપૂર્ણ સ્થિતિને પ્રાપ્ત થયા છે અને તે આગળ આપણે જોઈ ગયા તેને સમર્થન આપે છે. આ સ્વરો સંપૂર્ણ છે એ નિર્વિવાદ છે કારણ કે આ સ્વરોમાં કોઈ પણ જાતનો સુધારો વધારો હજી સુધી કોઈનાથી થઈ શક્યો નથી તેમજ તેમાં કોઈ પણ જાતની ખામી પણ કાઢી શકાઈ નથી. અત્રે એક મહત્ત્વના પ્રશ્નનો વિચાર કરવો યોગ્ય જણાય છે તે એ કે આ અવરોહના ક્રમમાં શી રીતે, ક્યારે અને

કેમ ફેરફાર થયેા. હાલનેા આરેાહ, અવરેાહનેા ક્રમ ક્યારથી અસ્તિત્વમાં આવ્યેા, એ સંશેાધન ક્રિયામાં કેટલેા સમય લાગ્યેા હેાવેા જોઈએ, વગેરે પ્રશ્નો વિચાર કરવાયેાગ્ય છે, પરંતુ એ વિષે એટલું તેા સ્પષ્ટ જણાય છે કે આ અવરેાહના ક્રમના ફેરફારમાં વાદ્યોએ ઘણેા અગત્યનેા ભાગ ભજવ્યેા છે એટલે ગાવાની સાથે જેમ જેમ વાદ્યોનેા પ્રચાર થતેા ગયેા તેમ તેમ સ્વરેાના ક્રમમાં ફેરફાર થતેા ગયેા. વળી વાદ્યોની રચના પણ એવી છે કે તેમાં આરેાહના સ્વરેા સરળતાથી વાગે છે, જ્યારે અવરેાહના સ્વરેા વગાડવા તેટલા અનુકૂળ અને સરળ નથી—અર્થાત્ વાદ્યોની રચના આરેાહના સ્વરેાને મદદરૂપ બને છે, તેથી વાદ્યોનેા જેમ પ્રચાર વધતેા ગયેા તેમ અવરેાહનેા ક્રમ બદલાઈ આરેાહનેા થયેા. વળી વાદ્યોએ બીજું અગત્યનું કામ એ કર્યું છે કે વાદ્યો ઉપર જે પડદા બાંધવામાં આવેલા હેાય છે તેથી સ્વરેાના અંતરનું પ્રમાણ બહુ જ ચેાક્કસપણે નિર્ણીત થયું. વળી વાદ્યોને લીધે કેામળ, તીવ્રાદિ સ્વરેા પણ અસ્તિત્વમાં આવ્યા એટલે વાદ્યોએ સંગીનમાં ઘણેા અગત્યનેા ભાગ ભજવ્યેા છે.

વળી સંગીતના સ્વરેાનેા વિકાસ એ સમાજની સ્થિતિ સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે. એટલે જેમ જેમ સમાજની સ્થિતિ સુવ્યવસ્થિત થતી ગઈ તેમ તેમ સંગીતનેા વિકાસ થતેા ગયેા. અજ્ઞાન; ગામડીઆ તથા જંગલવાસીએા પેાતાના સંગીનમાં એાછા સ્વરેાનેા ઉપયેાગ કરે છે. વળી પુરુષેા-એટલે મેાટી ઉંમરના માણસેા કરતાં નાની ઉંમરના છેાકરાએા એાછા સ્વરેાનેા ઉપયેાગ કરે છે. તે ઉપરાંત શાસ્ત્રીય સંગીત કરતાં હળવા સંગીતમાં એાછા સ્વરેાનેા ઉપયેાગ થાય છે—એટલે જેમ સમાજની સ્થિતિ ઉચ્ચ તેમ તેના સંગીતમાં વિશેષ સ્વરેાનેા ઉપયેાગ થાય છે. અર્થાત્ જેમ જેમ સમાજ વિકસતેા ગયેા તેમ તેમ સંગીતમાં વિશેષ સ્વરેાનેા ઉપયેાગ થતેા ગયેા, તે એટલે સુધી બનવા પામ્યું કે સંગીત એક શાસ્ત્ર છે એમ તેની ગણના થવા લાગી, તેના નિયમેા

રચાયા સગીતપદ્ધતિઓ રચાઈ, જદી જદી જાતના સશોધનો થયા, વાતાવરણમા અસર ઉપજાવી શકે એવુ—સ્વરોના સામર્થ્યવાળુ સગીત—ઉત્પન્ન થયુ રાગ અને રગના મેળરૂપ રાગોને અનુકૂળ ચિત્રોનુ શાસ્ત્ર થયુ—અને છેવટે આપણે એટલુ જ ન્હીશુ કે આ સશોધનનુ જે વિસ્મરણ થયુ છે તેનો ફરી ઉદ્ધાર સત્વરે થાય એમ ઇચ્છી આપણા વિષય તરફ પાછા ફરીશુ



પ્રકરણ ૩

સામના મંત્રો

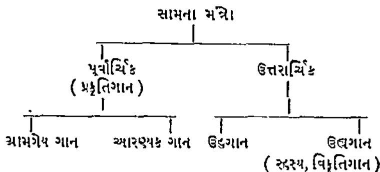
હવે સામના મંત્રો વિષે વિચાર કરીએ :—

સામવેદના મંત્રો યજ્ઞયાગાદિ ધાર્મિક પ્રસંગે વિધિપુરઃસર ઠરેલા ધોરણ પ્રમાણે ગાવામાં આવતા હતા. અને તે સમયે સોમવલ્લી * નો રસ યથાવિધિ કાઢી પીવાનો ખાસ રિવાજ હતો. આ છોડ 'સોમ' એટલે ચંદ્રલોકનો છોડ કહેવાતો હતો અને આ સોમયજ્ઞની તૈયારીમાં ઘણો વખત જતો હતો, અને તે ઘણા સમય સુધી ચાલતો હતો, અને ચંદ્રલોકમાં વસતા પૂર્વજોના પૂજનાર્થે આ યજ્ઞો કરવામાં આવતા હતા. આ સોમરસના ગુણદોષનું વર્ણન ઋગ્વેદના નવમા પુસ્તકમાં સવિસ્તર આપેલું છે, અને આ સમયે જે મંત્રોચ્ચાર કરવામાં આવતા હતા તે મૂળ પદ્ધતિ પ્રમાણે જ કરવા ખાસ ચીવટાઈ રાખવામાં આવતી હતી, અને વૈદિક સંહિતાના બ્રાહ્મણી વિવેચનોમાં જે સૂચનાઓ આપેલી છે તે જ પ્રમાણે વર્તવાથી તે મંત્રોની ખરી ધાર્મિક અસર મૂળ સ્વરૂપમાં જળવાઈ રહેતી હતી એવી માન્યતા હતી. આ યજ્ઞમાં અગ્નિદેવતાની પૂજા કરવામાં આવતી હતી તેથી પારસી લોકોની અગ્નિદેવતાની પૂજા સાથે આ યજ્ઞનો સંબંધ હશે એમ કહેવામાં આવે છે. આ યજ્ઞોમાં મહાવિદ્વાનો ભાગ લેતા હતા તેમજ આ યજ્ઞભૂમિ વિધિપુરઃસર તૈયાર કરવામાં આવતી હતી અને શુભ મુહૂર્ત સમયે યજ્ઞનો આરંભ કરવા સારુ મહાન જ્યોતિષિઓ–મીમાંસકો, કર્મવાદીઓ તથા ગાયક વર્ગની હાજરી આવશ્યક મનાતી હતી.

---

* સોમવલ્લીનો રસ તેમજ સોમયજ્ઞ વિષે જુઓ પરિશિષ્ટ (ગ)

આ સામના મંત્રોના વિભાગ નીચે પ્રમાણે પાડેલા છે:—



પૂર્વાર્ચિક એટલે પ્રથમના અને ઉત્તરાર્ચિક એટલે પાછળથી ઉમેરાયલા, આ બન્ને ભાગમાં જે ઋચાઓ છે તે ગાયત્રી, જગતી ત્રિષ્ટુભ, પ્રગાથ ઇત્યાદિ વૈદિક છંદોમાં છે એટલે આ ઋચાઓનું ગાન કરવા સારું જ ચૂંટાયેલી જણાય છે. હાલના શાર્દૂલવિક્રીડિત, વસંતતિલકા, વગેરે સાંભળવાથી જે ગાનની પ્રતીતિ થાય છે તેવી જ આ છંદોના ગાનથી પ્રતીતિ થતી હશે એમ કહી શકાય. આર્ચિક વિભાગમાં જે ગાયનની ઋચાઓ છે તે જુદા જુદા છંદમાં છે એટલે જેવી રીતે એક ચીજ જુદા જુદા રાગ અગર તાલમાં ગાઈ શકાય છે તેમ આ ઋચાઓ અનેકછંદોમાં ગવાતી હોવી જોઈએ, જો કે કેટલીક ઋચાઓના ચોક્કસ છંદો જ માનેલા છે. ઉત્તરાર્ચિકમાં ત્રણ ત્રણ ઋચાઓનું એક પદ એવાં ૪૦૦ પદો છે. વળી ઉત્તરાર્ચિકના બે વિભાગ પાડવામાં આવ્યા છે:—

(૧) ઉહ એટલે શોધાયલા.

(૨) ઉહ્ય એટલે શોધવાના.

ઉત્તરાર્ચિકમાં ત્રણ શ્લોકની એક ઋચા થાય છે અને તેમાંની પહેલી પૂર્વાર્ચિકમાં હોય છે.

ગ્રામગેય ગાન–ગેયગાન–એટલે જનસમૂહમાં જે ગાન થતું તે અને આરણ્યક ગાન એટલે મુમુક્ષુ તપસ્વી, ઋષિમુનિઓ અરણ્યમાં જે ગાન કરતા હતા તે.

પૂર્વાર્ચિક સામને પ્રકૃતિગાન કહેવામાં આવે છે અને આ મંત્રો:—

(૧) અગ્નિદેવતા તેમજ ઇંદ્રદેવતાને ઉદ્દેશીને તેમના પૂજનાર્થે રચવામા આવેલા હતા તથા

(૨) **સોમપવમાન**—એટલે સ્વચ્છ રીતે વહેતા સોમરસની સ્તુતિ માટે રચવામા આવેલા હતા, અને આ મંત્રો નીચે પ્રમાણે ગવાતા હતા:—

(૧) પ્રથમ પ્રસ્તાવ પ્રસ્તોત્રી (મદદનીશ ધર્મગુરુ) કરે પછી (૨) ***ઉદ્‌ગીથ** જે ઉદ્‌ગાત્રી એટલે મુખ્ય ધર્મગુરુ ગાય, અને (૩) પ્રતિહાર એટલે પ્રતિહારી ઉદ્‌ગાત્રીના છેલ્લા શબ્દના અનુસંધાનથી ઉપાડે અને છેવટે (૪) નિધન—જે ત્રણે ધર્મગુરુઓ એકસાથે ગાય—એને ઇંગ્રેજીમાં કોરસની ઉપમા આપી શકાય

અત્રે ખાંસાહેબો હાલના સમયમા જે વખતે ગાવા બેસે છે તે વખતે પ્રથમ પોતાના મદદનીશ સાથીદારો જે આવેલા હોય તેમના પાસે ગવડાવે ને પછી પોતે ગાય અને પછી બધા સાથે ગાય છે તે પ્રસંગ આની સાથે સરખાવવાનું મન થાય છે અને આ વખતે તે પ્રસંગ દૃષ્ટિપથમાં ખડો થઈ જાય છે.

હવે આપણે અગ્નિદેવતાની સ્તુતિની એક ઋચા લઈ તે મંત્રોને કેવી રીતે ગાઈ શકાય તે બદલનું નોટેશન રજૂ કરીશું કે જેથી આ ઋચાઓના સંગીત વિષે થોડોઘણો ખ્યાલ આવી શકે:—

આ ઋચા નીચે પ્રમાણે છે:—

---

* ઉદ્‌ગીથની મહત્તા બતાવવા સારું જુઓ પરિશિષ્ટ (૬)

"अग्न आयाहि वीतये। गृणानो हव्यदातये। निहोता सत्सि बर्हिषि।".

"Come, Agni, praised with song, to feast on sacrificial offering; be seated as *Holar* on the holy kusha grass."

અર્થાત્

હે અગ્નિદેવના અમે યજ્ઞમાં જે આહુતિઓ આપીએ તેથી સંતોષ પામો, અને અમારા સંગીતથી આનંદિત થાઓ. તેમજ હોતારની માફક પવિત્ર કુશ ઘાસ ઉપર સ્થિત થાઓ.

આ ઋચાને ગાવાની દષ્ટિએ નીચે પ્રમાણે ગોઠવવામાં આવેલી છે:--

પ્રસ્તાવ– ઉદ્‌ગીથ

ओग्नाइ । आयाहि वोइतोयाइ। गृणानो हव्यदातोयाइ तोयाइ ।

પ્રતિહાર નિધન

नाइहोतास । त्साइ वा अन्हो हिंइषि ॥

હવે આ ઋચાનો પ્રથમ પ્રસ્તોત્રી પ્રસ્તાવ કરે, ઉદ્‌ગીથ ગાય પછી પ્રતિહારી ઉદ્‌ગાત્રીના છેલ્લા શબ્દના અનુસંધાનથી ઉપાડે અને છેવટે નિધન એટલે બધાએ સાથે ગાય. આ ઋચામાં જે ભાગ ઉપર, પ્રસ્તાવ, ઉદ્‌ગીથ, પ્રતિહાર તથા નિધન શબ્દો લખેલા છે તે જેમણે તેમણે ઉપર જણાવેલા ધોરણે ગાવાના હોય છે.

હવે સામના નોટેશન વિષે હજી વિચાર કરેલો નથી, પરંતુ તે બદલ આગળ વધુ વિચાર કરવામાં આવશે, પરંતુ આ ઋચાને ગાવાની દષ્ટિએ સામના નોટેશનમાં નીચે પ્રમાણે મૂકવામાં આવેલી છે:–*

४	४	४	२	२	२	३	१	१	१	१	२	२
ओ	ग्ना	इ	आ	या	ही	इ	वो	इ	तो	या	आ	इ
सा	सा	सा	ग	ग	ग	रे	म	म	म	म	ग	म

* પેટલાદના વતની વેદમૂર્તિ ત્રિવેદી કેસરભાઈ ગોપાળભાઈ સૂચિત.

१ १ २ २ | १ १ २ २ | २ १ १ १ २ २ |
तो या आ इ | गृ णा नो ह | व्य दा ता या आ इ |
म म ग ग | म म ग ग | ग म म म ग ग |

१ १ २ २ | १ १ २ १ १ २ ३ | १ २ २ ३ |
तो या आ इ | ना इ ह्वो ता सा आ आ | त्सा आ इ बा |
म म ग ग | म म ग म म ग रे | म ग ग रे |

२ ३ ४ ५ ५ ५ | ३ २ ३ ४ ५ ||
आ आ आ औ हो वा | ही इ इ इ पि |
ग रे सा ध ध ध | रे ग रे सा ध |

આ ઋચાના શબ્દો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪, ૫, વગેરે જે આંકડા દર્શાવ્યા છે તે સામના નોટેશનના ચિહ્નો છે અને તે ક્યા સ્વરના છે તે આપણે આગળ ઉપર સામના સ્વરોનું મેળ દર્શાવનારું પત્રક જે સામેલ રાખેલું છે તે ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. સ્વર ઉપર ૧ હોય તો અક્ષરનો મમા ઉચ્ચાર કરવો ૨, ૩, ૪ ૫ વગેરે હોય તો તે અક્ષરોનો અનુક્રમે ગ, રે, સા, ધમા ઉચ્ચાર કરવો તેથી આ ઋચા ઉપર સા રે ગ મ આપ્યા પ્રમાણે ગાઈ શકાય તેમ છે. અત્રે ૫ કેમુરબાર્ડ ૫ નંદન ધ સ્વર દર્શાવે છે જ્યારે ખરી રીતે તેની સ્વર હોવો જોઈએ

સામના મંત્રો વિષે આટલો ટૂંક વિચાર કરી હવે આપણે આ મંત્રોચ્ચાર કેવી રીતે સામમાં આવતા હતા તેનો વિગતવાર વિચાર કરીએ

પ્રકરણ ૪

મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીત

સામવેદના મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીતમા તે સમયના સંગીતની આપણને ઝાંખી થઈ શકે તેમ છે. આ મંત્રોચ્ચાર કોણે કરવાના તે આપણે જોઈ ગયા પરંતુ તે સમયે હાથને કેવી રીતે રાખવો તથા અંગૂઠાને આંગળીઓની વચલી રેખામાં કેવી રીતે મૂકવો તે બધાના નિયમો નક્કી કરેલા છે. વળી અક્ષરો ઉપર નિશાનીઓ કરેલી જે જોવામાં આવે છે તે સામ સંગીતનું નોટેશન છે. તે વાંચવાથી આપણને થોડોઘણો ખ્યાલ આવી શકશે, ખરેખર ખ્યાલ આવી શકે નહીં. આના સામગાનારાઓને આપણે જ્યાં સુધી પ્રત્યક્ષ સાંભળીએ નહીં ત્યાં સુધી તે બદ્દલનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આવી શકે નહીં. પરંતુ હાલ આવા સામનું ગાન કરનાર ભાગ્યે જોવામા આવે છે, કારણ કે હવે તેમની જરૂર રહી નહીં, અને જે હશે તે વંશપરંપરા ઉતરી આવેલું ગણાય અને તેમાં મૂળના અને હાલના સગીતમા પણ તફાવત હોવા સંભવ છે. હાલના સામગાનાર મૂળ સામ સંગીત કેટલે અંશે રજૂ કરે છે તે પણ એક વિચારવા યોગ્ય પ્રશ્ન છે. જેમ તાનસેનના વખતમાં જે સંગીત અસ્તિત્વમા હતું તે જ ચીજો આજ અસ્તિત્વમાં છે અને તે જ ધ્રુપદની ચીજો હાલ ગવાય છે પરતુ તેની તે વખતના જેવી હાલ અસર થઈ શકતી નથી. તે જ પ્રમાણે આજના સામગાનારનું પણ કહી શકાય અસ્તુ.

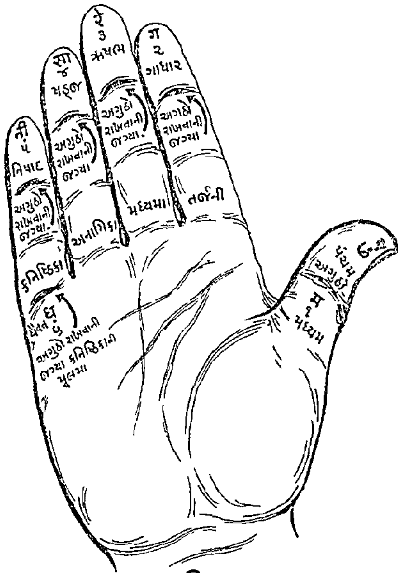
આગળ આપણે જોઈ ગયા કે અક્ષરો ઉપર જે આડી તથા ઊભી લીટીઓ કરવામાં આવે છે તે અનુદાત્ત તથા સ્વરિત સ્વરો સમજવાના

છે. વળી જે જે અક્ષરો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪ આંકડાઓ લખેલા છે તે સપ્તકના જે તે સ્વરમાં ગાવાનો છે. આ સ્વરો કયા છે તે સામના સ્વરના મેળના પત્રક ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. વળી અક્ષરની બાજુમાં ૧, ૨, ૩, ૪ હોય તે તે સ્વર કેટલી વખત ઉચ્ચારવો તે સમજવાનું છે. આ વખને હાથની સ્થિતિ પણ અમુક જ પ્રકારની રાખવાની હોય છે. પ્રથમ હસ્તની સ્થિતિ બતાવનારું ચિત્ર જે આકૃતિ ૧ તરીકે આ સાથે સામેલ રાખેલું છે તે જોઈએ.

ચિત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણે અંગૂઠાની ડાબી બાજુની આંગળી એ તર્જની કહેવાય છે, તેની ડાબી બાજુની વચલી આંગળી તે મધ્યમા, તેની ડાબી બાજુની આંગળી તે અનામિકા અને છેલ્લી તે કનિષ્ઠિકા કહેવાય છે, અને સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે નીચે જણાવ્યા પ્રમાણે આંગળીઓની મધ્ય તેમજ ઇતર રેખાઓમાં આંગળીઓ રાખવાની હોય છે:—

(૧) અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં म
(૨) તર્જનીની ,, ,, ग
(૩) મધ્યમાની ,, ,, रे
(૪) અનામિકાની ,, ,, सा
(૫) કનિષ્ઠિકાની ,, ,, नी
(૬) કનિષ્ઠિકાના મૂલમાં ध् અને
(૭) અંગૂઠાની ટોચ ઉપર प्

અર્થાત્ म અને प्‌નો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે તર્જની અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં તેમજ અંગુઠાની ટોચ ઉપર અનુક્રમે મૂકવાની હોય છે, અને ग, रे, सा, नीનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો અનુક્રમે તર્જની, મધ્યમા, અનામિકા તથા કનિષ્ઠિકાની મધ્ય રેખા ઉપર મૂકવાનો હોય



ગાત્રવીણા

હસ્તની તથા આગળીઓ રાખવા બાબતની સ્પષ્ટતા બતાવનારી આકૃતિ. (આકૃતિ ૧)

છે. વળી જે જે અક્ષરો ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪ આંકડાઓ લખેલા છે તે સપ્તકના જે તે સ્વરમાં ગાવાનો છે. આ સ્વરો કયા છે તે સામના સ્વરના મેળના પત્રક ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. વળી અક્ષરની બાજુમાં ૧, ૨, ૩, ૪ હોય તે તે સ્વર કેટલી વખત ઉચ્ચારવો તે સમજવાનું છે. આ વખતે હાથની સ્થિતિ પણ અમુક જ પ્રકારની રાખવાની હોય છે. પ્રથમ હસ્તની સ્થિતિ બતાવનારું ચિત્ર જે આકૃતિ ૧ તરીકે આ સાથે સામેલ રાખેલું છે તે જોઈએ.

ચિત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણે અંગૂઠાની ડાબી બાજુની આંગળી એ તર્જની કહેવાય છે, તેની ડાબી બાજુની વચલી આંગળી તે મધ્યમા, તેની ડાબી બાજુની આંગળી તે અનામિકા અને છેલ્લી તે કનિષ્ઠિકા કહેવાય છે, અને સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે નીચે જણાવ્યા પ્રમાણે આંગળીઓની મધ્ય તેમજ ઇતર રેખાઓમાં આંગળીઓ રાખવાની હોય છે:—

(૧) અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં — म
(૨) તર્જનીની ,, ,, — ग
(૩) મધ્યમાની ,, ,, — रे
(૪) અનામિકાની ,, ,, — सा
(૫) કનિષ્ઠિકાની ,, ,, — नी
(૬) કનિષ્ઠિકાના મૂલમાં — ध़ અને
(૭) અંગૂઠાની ટોચ ઉપર — प़

અર્થાત્ म અને प़નો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે તર્જની અંગૂઠાની મધ્ય રેખામાં તેમજ અંગૂઠાની ટોચ ઉપર અનુક્રમે મૂકવાની હોય છે, અને ग, रे, सा, नीનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો અનુક્રમે તર્જની, મધ્યમા, અનામિકા તથા કનિષ્ઠિકાની મધ્ય રેખા ઉપર મૂકવાનો હોય



ગાત્રવીણા

હસ્તની તથા આંગળીઓ રાખવા બાબતની સ્પષ્ટતા બતાવનારી આકૃતિ. (આકૃતિ-૧)

છે, અને ધનો સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠો કનિષ્ઠિકાનાં મૂલભાગમાં રાખવાનો હોય છે. ઉપરની ગાત્રવીણાના ચિત્રથી આ હકીકત સ્પષ્ટ થશે અને ચિત્રમાં તે હકીકત દર્શાવી પણ છે. તેમ છતાં હજી વધુ સ્પષ્ટતાની જરૂર રહે છે કારણ કે તે સિવાય મંત્રોચ્ચારમાંથી ગાન ઉદ્‌ભવી શકતું નથી.

હવે પ્રથમ આ મંત્રોચ્ચાર કરતી વખતે જમણા હાથની સ્થિતિ 'ગોકર્ણાકૃતિ'* રહેવી જોઈએ, અને જેમ જેમ મંત્રોચ્ચાર થતા જાય તેમ તેમ અંગૂઠાને ચારે અંગુલિઓની રેખાઓના મધ્ય ભાગમાં ધીમે ધીમે ફેરવતા રહેવું જોઈએ. હવે પ્રત્યક્ષ ઉદાહરણથી આ હકીકત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

(૧) 'ओ१' આવી રીને ओ ઉપર '૧' નિશાની હોય તો હસ્તને ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ગોકર્ણાકૃતિમાં ગણ્યા પછી ओ શબ્દનો म (મધ્યમ સ્વરમાં) ઉચ્ચાર કરવો, એટલે ओ બોલતી વખતે म સ્વરમાં ओ બોલવો એમ સમજવાનું છે કારણ કે '૧'.નિશાની સંગીતમાં म સ્વરનું નોટેશન ચિહ્ન છે તે આપણે જોઈ ગયા.

(૨) 'ओ १, २' આવી રીને ओ ઉપર '૧' નિશાની હોય અને આગળ '૨' મૂકવામાં આવ્યો હોય તો ओ, ओ એમ બે વાર બોલવાનો હોય છે અને પહેલો ओ મધ્યમ સ્વરમા અને બીજો સ્વર તેનાથી નજદીકનો ઊતરતો સ્વર એટલે ગાંધાર સ્વરમાં બોલવો કારણ કે '૨' નિશાની એ સંગીતના ग સ્વરનું નોટેશન ચિહ્ન છે. આ વખતે પહેલો ओ

* 'ગોકર્ણાકૃતિ' એટલે ગાયના કાન જેવી આકૃતિ અર્થાત્ કોણીથી આંગળીઓ સુધીના હાથના અગ્રભાગને કોણીથી ખભા સુધીના ભાગ સાથે લગભગ કાટખૂણે રાખવો, અને હથેળીની ચાર આંગળીઓ અંગૂઠાથી (ગાત્રવીણાના ચિત્રમા બતાવ્યા પ્રમાણે) જુદી પાડવી અને ખોબો ભરતી વખતે હથેળી થાય છે તેવો હથેલીમાં સહેજ ખાડો રાખવો. આવી હસ્તની સ્થિતિને 'ગોકર્ણાકૃતિ' કહેવાય છે.

બોલતી વખતે મનો ઉચ્ચાર કરવો અને હસ્તની સ્થિતિ ગોકર્ણાકૃતિ રહેવી જોઈએ અને બીજો ઓ બોલતી વખતે ગ સ્વરનો ઉચ્ચાર કરવો. તર્જની અંગુલિની મધ્ય રેખામાં અંગુઠો રહેવો જોઈએ. આ સ્વરોચ્ચાર અનુક્રમે (મ, ગ) સાથે સાથે કરવાનો હોય છે અને તેમાં સાતત્ય જળવાઈ રહેવું જોઈએ. તે એવી રીતે કે એક સ્વર જાણે બીજા સ્વરમાંથી નીકળી આવતો ન હોય એમ થવું જોઈએ.

(૩) હવે ઓ[૧] ૨, ૩ । આ પ્રમાણે હોયએટલે ઓ ઉપર ૧ હોય અને આગળ ૨, ૩ અક્ષર નોટેશનના હોય. તો ઓ[૧] એટલે મ., ૨ એટલે ગ અને ૩ એટલે રે એમ અનુક્રમે ઓનો ત્રણ વાર ઉચ્ચાર કરવો. પ્રથમ ઓ, મ સ્વરમાં, બીજો ગ સ્વરમાં અને ત્રીજો ઓ, રે સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરવો અને હવે હસ્તની સ્થિતિ કેવી રીતે રાખવાની તે જોઈએ.

હસ્તની સ્થિતિ પહેલા ઓ વખતે ગોકર્ણાકૃતિ, બીજા ઓ વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ તર્જની અંગુલિની મધ્ય રેખા ઉપર અને ત્રીજા ઓ વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ મધ્યમ અંગુલિની મધ્ય રેખામાં રાખવી. જે તે સ્વરોચ્ચાર કરતી વખતે હસ્તની સ્થિતિ અને સ્વરોચ્ચારમાં ફેર પડવો જોઈએ નહી.

(૪) હવે બીજો દાખલો લઈએ. ઓ[૧], ૨, ૩, ૪ । આ પ્રમાણે હોય તો તેનો સ્વરોચ્ચાર તથા હસ્તની સ્થિતિ કેવી રાખવી તે સહેજ સમજાયું હશે. અત્રે ઓ ઉપર '૧' નિશાની મૂકેલી છે અને આગળ ૨, ૩, ૪ નિશાનીઓ છે એટલે ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ઓનો ચાર વાર સ્વરોચ્ચાર કરવો અને તે અનુક્રમે મ, ગ, રે, સાના સ્વરોમાં કરવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ થાય છે.

હવે હસ્તની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરીએ. હસ્ત ઉપરની આંગળીઓ ઉપર અંગૂઠાને અનુક્રમે લઈ જવાનો હોય છે, અર્થાત્ પહેલો ओ નો म સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે હસ્તની સ્થિતિ ગોકર્ણાકૃતિ, બીજા ओનો ग સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ તર્જની અંગુલિની મધ્ય રેખા ઉપર, ત્રીજા ओનો रे સ્વરમાં ઉચ્ચાર કરતી વખતે અંગુઠો મધ્યમ અંગુલીની મધ્ય રેખા ઉપર, અને ચોથા ओનો सा સ્વરમા ઉચ્ચાર કરતી વખતે અંગૂઠાની સ્થિતિ અનામિકાની મધ્ય રેખામાં રાખવાની હોય છે. અર્થાત્ ओ સ્વરનો म, ग, रे, सा સ્વરમાં અનુક્રમે ઉચ્ચાર કરવો અને ઉપર પ્રમાણે હસ્તની સ્થિતિ રાખવી.

(૫) હવે ओ१, २, ३, ४, ५। એ પ્રમાણે હોય તો ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ओ સ્વરનો પાંચ વાર म, ग, रे, सा, नी માં અનુક્રમે સ્વરોચ્ચાર કરવો. એનું નોટેશન નીચે પ્રમાણે થાય :—

ओ१ २, ३, ४, ५	ओ, ओ, ओ, ओ, ओ
म ग, रे, सा, नी	म, ग, रे, सा, नी

હવે હસ્તની સ્થિતિમાં ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ગોકર્ણાકૃતિથી અનુક્રમે અનામિકાની મધ્ય રેખામા અંગૂઠો રાખ્યા પછી છેવટનો नी સ્વર બોલતી વખતે કનિષ્ઠિકાની મધ્ય રેખામાં રાખવો. સ્વરોચ્ચાર અને હસ્તની સ્થિતિ જે તે વખતે જે તે સ્થિતિમાં રાખવાની હોય છે તેનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. અર્થાત્ सा, रे, ग, म ને ઓળખવા સારુ જે તે સ્વર ઉપર ૧, ૨, ૩, ૪, ૫, ૬, ૭ નિશાનીઓ મૂકવામાં આવતી હતી. સંગીતનું નોટેશન આ પ્રમાણે વેદમા કરવામ આવતું હતું. આ સંગીતના સ્વરો અવરોહના ક્રમે હતા એ તો આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ.

હવે સામવેદ પૈકી થોડીક ઋચાઓ તથા મંત્રોના નોટેશન વિષે વધુ વિચાર કરીએ:

નીચેની આ ઋચા અગ્નિદેવતાની સ્તુતિની છે. અત્રે એ ધ્યાન રાખવાની જરૂર છે કે આ સર્વ ઋચાઓ, અગ્નિ, વાયુ, ઇન્દ્રાદિ દેવતાઓની સ્તુતિની છે.

१ ३ १ । २ ३१२—
ઋચા—" अग्न आयाहि वीत ये।

३२। ३१२। १ २। ३१२।
गृणानो हव्यदातये। निहोता सत्सि बर्हिषि

આ ઋચા વિષે આપણે આગળ હકીકત દર્શાવેલી છે તેની વધુ વિગત સ્પષ્ટતા સાથે આપણે જોઈએ:

ઋચામાં અક્ષરો ઉપર જે આંકડા મૂકેલા છે અને નિશાનીઓ કરેલી છે તે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિતના ધોરણે દર્શાવેલી છે. હવે જ્યારે ગાવાની દૃષ્ટિએ તેનુ નોટેશન કરવું હોય તો તેના શબ્દોમાં પણ ફેરફાર કરવાની છુટ લેવામાં આવેલી છે તે જણાશે. હવે આ ઋચાનું 'સામ' એટલે ગાવાની દૃષ્ટિએ કરેલ નોટેશન નીચે પ્રમાણે કરવામાં આવેલું છે:—

ओग्नाइ। आयाहि वोइतोयाइ। गृणानो हव्यदातोयाइ तोयाइ। नाइहोता सात्साइना ओंहो वा। हिंषी॥

ગાવાની દૃષ્ટિએ આ ઋચામાં શબ્દોમાં નીચે પ્રમાણે ફેરફાર કરેલો જોવામાં આવે છે:—

(१) अग्नि ने બદલે ओग्नाइ કર્યું.
(२) वीतये ,, वोइतोयाइ ,,
(३) तोयाइ ઉમેર્યું.
(४) हव्यदातयेने બદલે हव्यदातोयाइ કર્યું.
(५) सत्सि ने બદલે सत्साइ કર્યું.
(६) बा औंहो ઉમેર્યું અને છેવટે
(७) बर्हिषिने બદલે बार्हिषि કર્યું એટલે ब સ્વરને લંબાવી દીર્ઘ કર્યો.

આ ઉપરથી આપણે જોઈ શકીએ કે શબ્દોમાં ગાવાની દૃષ્ટિએ લયમાં આવવા સારુ તથા અન્ય કારણોને લીધે ફેરફાર કરવામાં આવતો હતો.

વળી દરેક 'સામ' ગાતી વખતે "ॐ"નો અવશ્ય ઉચ્ચાર કરવો જોઈએ એવું ધોરણ હતું.

હવે આ ઋચાનું સામનું નોટેશન નીચે પ્રમાણે છે તે આપણે જોઈએ.*

સામ :—

```
  ४    ३    ४         २२ २   ^ १  १
" ओऽपम् | ओग्नाइ | आयाहिऽ३वोइतो–
  साऽनीरे | सासासा | गऽगऽगऽरे ममम–

  - ^       १ - ^     १ २ २ २
  याऽ२इ  |  तोयाऽ२इ | गृणानोह   |
  मऽगग   |  ममऽगग   | ममऽ गऽग   |

    १ - ^        १  ^            १ २२ १ ^
  व्यदातोयाऽरइ | तोयाऽ२इ   |   नाइहोतासाऽ२३   |
  मममसऽगग    | ममऽग ग    |   ममगऽममऽगरे    |

  १  ^  ३ ˋ। । ।  २  २        ३ ^ । । ५
  त्साऽ२इबाऽ२ ३ ४औ हो बा  |  हिं ऽ२३४षी
  म ऽगगरेऽगऽरेऽसाऽनीऽनीऽनी |  रे ऽगऽरेऽसाऽनी ॥
```

* રા. કેસરભાઈ સૂચિત આ જ સામનુ નોટેશન આગળ આપેલું છે તેમાં જરા તફાવત છે. આ નોટેશન આપણે જોઇ ગયા તે પ્રમાણે બરાબર જણાય છે.

આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે આ નોટેશન જે કરેલું છે તે સમજી શકાય તેમ છે. અક્ષરો ઉપર જે આંકડાઓ અગર નિશાનીઓ મૂકેલી છે તે પ્રમાણે નોટેશન કરેલું છે. આ સિવાય બીજી કેટલીક હકીકત ધ્યાનમાં રાખવાની છે.

દરેક સામ પ્રથમ ૐથી શરૂ થવું જોઈએ એવો નિયમ હતો, અર્થાત્ સામગાનાર પ્રથમ જ્યારે ગાવાની શરૂઆત કરે ત્યારે પ્રથમ તેમણે ૐ–પ્રણવ–શબ્દથી શરૂઆત કરવી જોઈએ, અને ૐ ઉપર જે આંકડો ૧ થી ૫ સુધી મૂકવામા આવ્યો હોય તે તે સામનો મુખ્ય શરૂ કરવાનો સ્વર ગણવામાં આવતો હતો.

દરેક 'સામ' જુદા જુદા સ્વરથી શરૂ કરવામાં આવતા હતા એમ સ્પષ્ટ થાય છે. કેટલાક સામ '૧' એટલે મ, કેટલાક '૨' એટલે ગ, કેટલાક '૩' એટલે રે અને કેટલાક '૪' એટલે સા, તથા કેટલાક '૫' એટલે ની સ્વરથી શરૂ કરવામાં આવતાં હતાં. ૬ અને ૭ આંકડાથી શરૂ થતા સામ જણાતા નથી કારણ કે તે સ્વર ઊંચો પડે. આનો અર્થ એમ ઘટાવી શકાય કે ગાનારને પોતાને જે સ્વરથી ગાવાની ટેવ હોય તે સ્વરથી સામ ગાવામાં આવતાં અને તે સ્વરને સા સ્વર તરીકે ગણી તે ધોરણે ગાવામાં આવતાં હતાં. વધુ સ્પષ્ટતા કરીએ તો કહી શકાય કે હાલમાં બધા ગવૈઆઓ જે સ્વરથી ગાયન શરૂ કરે છે તે દરેક જુદા જુદા સ્વરથી ગાય છે. કોઇ ઊંચા સ્વરથી શરૂ કરે છે, કોઈ નીચા એમ દરેકનો ગાવાનો સ્વર જુદો જુદો હોય છે. પારિભાષિક શબ્દમાં કહીએ તો કોઈ કાળી પહેલી કોઈ કાળી બીજી, કોઈ કાળી ત્રીજી, કોઈ ધોળી ચોથી વગેરે સ્વરથી ગાય છે, એટલે તે સ્વરને સા ગણીને રાગ ગાય છે. એટલે વૈદિક સમયથી આ પ્રથા ચાલી આવી છે એમ કહેવામાં હરકત નથી અને કયો સ્વર સા તરીકે ગણવાનો છે તે ૐ ઉપરના આંકડામાં જણાવેલું હોય છે.

હવે આ સામનુ જે નોટેશન કરેલુ છે તે અલ્પ થોડી સ્પષ્ટતાની આવશ્યકતા છે તે નીચે પ્રમાણે છે —

(૧) આ સામમા પાચ સ્વરોનો ઉપયોગ થાય છે એટલે તને ઓડવ કહેવામા આવતો હતો

(૨) આ પાચ સ્વરો તે મ, ગ રે સા ની છે

(૩) આ સામના ૐ ઉપર '૪' આકડો મૂકેલો છે એટલે તે શરૂઆતનો સ્વર સા ગણવાનો છે અને અવરોહનો ક્રમ હોવાથી ૫, ૬, ૭ મન્દ્ર ની, ધ, પ સ્વરો લેવાના અને ૧ ૨ ૩ મધ્ય મ, ગ, ર સ્વરો લેવા જોઈએ એ રીતે સામગમ આના પ્રમાણે ગોઠવીએ તો નીચે પ્રમાણે આવે

૧ ૨ ૩, ૪, ૫ ૬ ૭

म ग रे, सा, नी, ध प

અર્થાત્ ઉપર જે નોટેશન કરેલુ છે તેની સ્પષ્ટતા આપોઆપ થઈ જાય છે

હવે આપણે ગાયત્રીમંત્રની ઋચા લઈએ

ऋचा

```
    र क      २ र   | १ २' ३ १ २ र' ३
ॐ भू र्भुव    स्व   | त त्स वि तु र्व रे ण्य

१ २' ३ १ २'     १      || २ ३   १ २'
भ र्गो दे व स्य   धी म हि || धि यो  यो न

 ३ १ २'  ||
प्र चो द या त् ||
```

ઋચામા આ જે અ કો તથા અક્ષરો દર્શાવેના છે તે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત તથા સ્વરિત સ્વરો દર્શાવે છે, અને તે કેવી રીતે બોલવા તે દર્શાવે છે ગાવાને સારુ તે નહોતા એટલે આ ઋચાનુ સામ* નીચે પ્રમાણે દર્શાવેલુ છે —

સામ.

| २ ^ १ | १ र १ ||
| ओ ऽ ३ म् | त त्स वि तु वं रे णि यो ऽ म् ||
सा ऽ ना रे | रे रे रे रे रे रेऽरे रे ऽ रे ||

र र — || १ र र
भ र्गो दे व स्य धी मा ही ऽ र || धि यो यो न
रे रेऽरे रे रे रेऽरेऽरेऽसा | सा रेऽरेऽरे

२ । । । । | १ — | १ |
प्र चो ऽ १ २ १ २ | हिमू आ ऽ २ | दा यो |
रे सा ऽ रेऽसाऽरेऽसाऽ | रे रे रेऽसा ऽ | रेऽरेऽ

२ । । । || १ ||
आ ऽ ३ ४ ५ ||
सा ऽ नी ऽ ध ऽ प ऽ ||

આ સામમા પાચ સ્વરો—રે સા, ની, ધ, પ હોવાથી તે ઓડવ છે વળી આ સામના કેટલાક શબ્દોમા ફેરફાર કરેલો છે વરેण्य ને બદલે वरेणियोम, भर्ग ને બદલે भार्गं (એટલે भ દીર્ઘ કરેલો છે) धीमहीने બદલે धीमाही કરેલ છે અને છેવટના શબ્દમા ઘણો ફેરફાર કરેલો જણાય છે

હવે આ બધા ફેરફાર કયા નિયમોને લઈને થયા હશે તે જાણવુ જોઈએ, અને તે પૈકી કેટલાનીક સ્પષ્ટતા થઈ શકે છે, પરન્તુ સપૂર્ણ સ્પષ્ટતાના અભાવે આપણને જે માહિતી મળે તેનાથી સતોષ માનવો રહ્યો

*પૂનાના સામવેદી દ્રાવિડ ભટ શ્રી લક્ષ્મણ ગણેશસૂચિત

સ્વરમા અકારને બદલે આકાર એ તો સ્વરનો જરા પહોળો ઉચ્ચાર કરતી વખતે બને છે આ પ્રથા આજ પણ પ્રચલિત છે. ગવૈયાઓ શબ્દોના આના જ ફેરફાર કરે છે, કેટલાક શબ્દો ઉમેરે છે,

અને કેટલાક શબ્દોનુ ખૂબ પરિવર્તન કરે છે. હાલમા 'હા' ૨ [1] 'સૈયા" કેટલાક ગાયકો કોઈ કોઈ જગ્યાએ છેવટે ઉમેરે છે, અને વાત=બતિયા, છતિયા, ચાઉન્દ્ર (ચન્દ્ર) વગેરે શબ્દોનુ એવુ પરિવર્તન કરે છે કે મૂળ કયો શબ્દ હશે તે જ સમજવુ કેટલીક વાર મુશ્કેલ થઈ જાય છે અસ્તુ.

હવે આ સામના નોટેશન વિષે વધુ વિચાર કરીએ

આ સામ ओ^२ ऽ[^] रे^१ मू થી શરૂ થયું છે, અને ओ ઉપર '૨' છે તેને सा તરીકે ગણી બાકીના સ્વરોનું નોટેશન કરવાનુ છે જે નીચે પ્રમાણે દર્શાવી શકાય –

१–२–३–४–५–६–७
रे–सा–नी–ध–प–म–ग

હવે જો '૨' ને सा તરીકે લઈએ તો અવરોહના ધોરણે ૩–૪–૫–૬–૭ અનુક્રમે नी, ध, प, म, ग આવે અને '૧' બદલ सा ની ઉપરનો रे આવે, એટલે ઉપરનુ જે નોટેશન કરેલું છે તેની સ્પષ્ટતા થઈ જાય છે.

હવે બીજી એક ઋચા લઈએ :—

ऋचा. तार्क्ष्यम्-प्रथमम्.

३ ३ २   ३ १ २ ।   ३ १ २ ।
त्य मू षु   वा जि न   दे व जू त

३ १ २ । ३   १ ३ २ ३
स हो वा न   त रु ता रं

१ २।   १ २। ३ १ २। १ २ २ २
र था ना मू । अ रि ष्ट न मि पृ त ना ज मा शु *

१   ३   १ ३। ३ १ २
स्व स्त ये   ता र्क्ष्य मि हा हु वे म ॥

આ ઋચાનું સામ નીચે પ્રમાણે આપેલું છે* :—

સામ.

५ ^ ४   ५ र   २र   ३ ^ १ १ १ १
ओ ऽ ६ मू ॥ त्य मू पु ॥ वा जि ॥ ना ऽ २ ३ ४ ५ मू ॥
सा ऽ नी.रे । सा सा ऽ । म ऽ म । ग ऽ म ऽ ग ऽ रे ऽ सा ऽ ।

२र २र ३ ^ । । । | ५ र ३र २ १ | २ ^ |
दे व जू ता ऽ २ ३ ४ मू | स हो वा नं ता | रु ता ऽ ३ |
मऽम मऽग ऽ मऽगऽरे ऽ | सा सा ऽ गाऽम प | म म ऽ ग |

२ ३ ४ ५ | २   ३ ^ ^ ^ ^ ५ १
रं र था ना मू | आ रि ष्ट ऽ ना ऽ २ ३ ४ इ मी मू ।
म ऽ ग रे सा ऽ | म म म ऽ ग ऽ मऽगऽरे ऽसा ऽ ऽ ।

२   ^   २ ३र ५ | २ १ | १ |
पृ त ना ऽ ३ ४ ३ ज मा शू मू | स्व स्त | या इ |.
म म म ऽ ग रे ग म ग ऽ सा ऽ | म प | प प |

र २ ३ २ ^ | २ ^ १ ४ ^   ^ ^ ^ ^ ^
ता र्क्ष्यं मि हा ऽ ३ ४ ३ | 'हू ऽ ३ वा ऽ ५ ई मा ऽ ६ ५ ६ ॥
प ऽ म ग म ऽ ग रे ग | म ऽ ग रे ऽ सा सा सा ऽ नी सा नी ॥

હવે આ સામના નોટેશન વિષે સ્પષ્ટતા કરીએ.

(૧) આ સામમાં પ, મ, ગ, રે, સા, ની એ છ સ્વરો આપેલા છે માટે તે પાડવ કહેવાય છે.

---

* પૂનાના વેદમૂર્તિ ભટ્ટ શ્રી. લક્ષ્મણ શંકરજી સૂચિત

(૨) સામ નોટેશનમાં ત્રીજી લીટીમાં મીમ્ ઉપર ' ૧ ' આંકડો છે ત્યાં તે સ્વર प માં બોલવો જોઈએ. નોટેશનમા તે પ્રમાણે આપેલું નથી તે કદાચ મુદ્રણકલાની ચૂક હોય.

(૩) શબ્દોના ફેરફારની નોંધ લઈ શકાય તેમ છે.
वाजिनं ને બદલે वाजिनाम् કરેલું છે.

देवजूतं	,,	देवजूताम्	,,
तरुतार	,,	तारुतारं	,,
अरिष्टनर्मि	,,	आरिष्टनाइमीम्	,,
स्वस्तये	,,	स्वस्तयाइ	,,
हुवेम	,,	हूवाइमा	,,

હવે આ સામના ॐ ઉપર ' ૫ ' આંકડો છે અને તે બદલ સ્વર प આવે એટલે આ સામમા प ને सा તરીકે ગણી નોટેશન કરવાનું છે, અને प ને सा તરીકે ગણીએ તો આ સામ ઘણા ઊંચા સ્વરમાં ગવાય એ સ્પષ્ટ થાય છે. प ને सा તરીકે લઈએ તો તાર સપ્તકનો प એ તાર સપ્તકનો सा થાય અને તેની આગળના સ્વરો સહેલાઈથી ગાવામાં ગળાને વધારે તસ્દી લેવી પડે, એટલે આ ઘણા ઉંચા સ્વરનું સામ સંગીત છે.

આનું નોટેશન નીચે પ્રમાણે આવે ;—

१–२–३–४–५–६–७
प–म–ग–रे–सा–नी–ध

કારણ કે ૫ ને सा લઈએ તો અવરોહના ક્રમે ૬, ૭ એ नी, ध સ્વરો થયા અને ૧-૨-૩-૪ એ અવરોહના ક્રમે प, म, ग, रे સ્વરો થયા અને જ્યાં ૧-૨-૩-૪-૫-૬-૭ એ આંકડા હોય ત્યાં प, म, ग, रे सा नी, ध મુકી દઈ નોટેશન બનાવેલું છે.

આપણે પ્રથમ ૪ સ્વરથી શરૂ થતા સામનું નોટેશન કર્યું, ત્યાર બાદ ગાયત્રી મંત્ર '૨' સ્વરથી શરૂ કરેલાનું જોયું, આ ત્રીજી સામ '૫' થી શરૂ કરેલું છે તેનું નોટેશન કેવી રીતે કર્યું તે જોયું. આવી રીતે બીજાં સામ છે જે જુદા જુદા સ્વરોથી શરૂ થઈ શકે છે, અને મને એમ લાગે છે કે આ સામને જુદા સ્વરથી ગાવાં હોય તો તેનું નોટેશન પણ તે પ્રમાણે થોડું ફેરવીએ તો જુદા સ્વરથી ગાઈ શકવાને હરકત આવે નહીં.

હવે છેવટમાં હજી એક રૂચા લઈએ જેમાં કેટલાક શબ્દો ઉમેરવામાં આવ્યા છે, અને કેટલાક શબ્દોનું પુનરાવર્તન કરવામાં આવ્યું છે.

જ્યેષ્ઠસામ-આજ્યદોહમ્—

३ १ २ ३ १ २ ३ १ २ ३ १ २ ३ २ ३ २उ
मू र्द्धा नं दि वो अ र तिं पृ थि व्या वै श्वा न र मृ त

१ ३ २ ३ २ | ३ २ ३ २ ३ १ २। ३ १ २
आ जा त म म्रिमू | क वि ँ स म्रा ज म ति थि ज ना ना-

३ २ ३ १ २। ३ २ ||
मा स नः पा त्रं जनयन्त दे वाः ||

હવે આ રૂચાને સામગાન કરતી વખતે નીચે પ્રમાણે નોટેશન ભટ લક્ષ્મણ શંકરજીએ આપેલું છે:—

સામ.

२ १	२ र २ र २ र	२र ३ ४र ५	२र ३ ४र ५
ओ ऽ ३मू	हा उ, हा उ, हा उ	आ ज्य दो ह मू	आज्य दो ह मू
सा ऽनी रे	सा ऽ सा ऽ सा ऽ	साऽनीऽ धऽ पऽ	साऽनीऽ धऽ पऽ

२र ३ ४र ५	२र १र	२ ॒ १	२ ३ ४र ५
आ ज्य दो ह मू	मू र्द्धा नं दा इ	वा ङ ३ अ र	ति पृ थि व्याः
साऽ नी धऽ पऽ	साऽरेऽ रे रे रे	साऽ नी रे रे	सा नी धऽ पऽ

२ᴤ १ᴤ	२ १ ᴤ	२ᴤ ३ ४ ५	२ १
वै श्वा न रा मृ	ऋ त आ	जा त म ग्नी मृ	क वि ᵕ स म्रा
सा रे ऽ रे रे रे	सा रे रेऽ	साऽ नी ध प ऽ	सा रे रे रे रे ऽ

२ ^ १	२ᴤ ३ ४ ५	२ᴤ १
आ ऽ ३ म ति	थिं ज ना ना मृ	आ स क्ष पा
सा ऽ नी रे रे	सा ऽ नी ध पऽ	साऽ रे रे रेऽ

२ ^ १	२ ३ ४ ५	२ ᴤ २ ᴤ २ ᴤ
ग्न्या ऽ ३ ज्ञ न	य त दे वा,	हा उ, हा उ, हा उ
सा ऽ नी धऽ रेरे	सा नी ध पऽ	सा ऽ सा ऽ सा ऽ

२ᴤ ३ ४ᴤ ५	२ᴤ ३ ४ᴤ ५	२ᴤ ३ ४ ^	
आ ज्य दो ह मृ	आ ज्य दो ह मृ	आ ज्य दो ऽ प हा उ	वा
साऽनीऽ धऽ पऽ	साऽनीऽ धऽ पऽ	साऽ नी ध ऽ प प प	प

२ ᴤ	२ᴤ १ २	२ ᴤ	२ ᴤ १ᴤ	२ ᴤ
ए	आज्यदोहम्	ए	आज्यदोहम्	ए
सा	साऽसारेऽसा	सा ऽ	साऽसारेऽसा	सा

२ ᴤ १ ३ ∧ ∧ ∧ ∧ ∧
आ ज्य दो हा ऽ २ ३ ४ ५ मृ
सा ऽ सा रे ऽ नी ऽ साऽ नीऽ ध ऽ प ऽ

આ સામમા ૐ કાર એટલે ओ ઉપર ' २ ' મુકયો છે એટલે ' २ ' ને सा ગણી નેાટેશન કરવાનુ છે.

१–२–३–४–५–६–७
रे–सा–नी–ध–प–म–ग

અને ' २ ' બદલ सा લીધેા તેા ૩, ૪, ૫, ૬, ૭ બદલ અનુક્રમે नी, ध, प, म, ग, સ્વરેા આવે અને १ બદલ रे આવે. ᴤ એ દીર્ઘત્વની નીશાની છે એ આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ એટલે તે સ્વરની બે માત્રા લેવાની છે.

આ સામમા પાચ સ્વરો— રે, સા, ની, ધ, પ આવેલા હોવાથી તે ઓડવ સામ છે, સપૂર્ણ, પાડન, અને ઓડન શબ્દો વૈદિક સંગીતથી ચાલ્યા આવ્યા છે એ સ્પષ્ટ થાય છે.

ઋચાનુ સામ કરતી વખતે નીચેના ફેરફાર કરેલા છે :–

(૧) હાઉ, હાઉ, હાઉ આ ત્રણ શબ્દો બે વાર ઉમેરેલા છે.

(૨) आज्यदोहम् એ શબ્દ પણ પ્રથમ ત્રણ વાર અને પછીથી છ વાર ઉમેરેલો છે.

આ નોટેશનમા કેટલાક વિશેષ ખુલાસાની આવશ્યક્તા હોવાથી નીચે આપેલ છે —

(૧) જે અક્ષર ઉપર ઉ હોય તે ઊંચા સ્વરમા લેવો જોઈએ.

(૨) જે અક્ષર ઉપર क હોય તે નીચા સ્વરમા લેવો જોઈએ.

(૪) – નિશાની સ્વરનો કપ બતાવે છે.

(૫) ∧ ,, પ્રથમના સ્વરને સાધનાર ગણાય છે.

(૬) ઽ (અવગ્રહ) પ્રથમના સ્વરને લંબાવવા સારૂ મુકાય છે.

(૭) સામની વચમા ૧-૨ ૩ વગેરે આકડા મૂકેલા હોય તો તેને લગતા સ્વરો બોલવાના છે.

(૮) પદાક્ષરમા ફેરફાર કરવાનો રિવાજ હતો, વળી તેની પુનરુક્તિ અને સ્વર ઉપર થોભવાનું પણ ધોરણ હતુ.

हाउ, हायी, औंहोयी, हिं, हु, इह, વગેરે શબ્દો ખાસ ઉમેરવામા આવતા હતા

શબ્દના પદાક્ષરમા ફેરફાર કરવા બાબત તથા તેની પુનરુક્તિ કરવા બાબતની હકીકત સમજી શકાય તેમ છે, પરતુ આ हाउ, औंहोयी" ઈત્યાદિ શબ્દો ઉમેરેલા છે તે બદલ સ્પષ્ટતા નથી. કોઈ જગ્યાએ એમ જણાવેલુ છે કે અતિશય હર્ષોન્દ અને આવેગમા આવા ઉદ્‌ગારવાળા શબ્દો ઉમેરવામા આવ્યા હોય

આ સામમાં "आज्यदोहम्" નું બહુ વખત પુનરાવર્તન થએલું છે તે એ બતાવે છે કે આ શબ્દનું મહત્વ તથા પ્રાધાન્ય વિશેષ હોઈ શકે. આજના સંગીતમાં કોઈક શબ્દ ત્રણ વખત લઈ સમ ઉપર આવવાની જે પદ્ધતિ છે તેનો કાંઈ આમાં આભાસ થતો હોય તેમ લાગે છે. પરંતુ આ સામમાં કઈ જગ્યાએ તાલ અને સમ આપવો એવાં કાંઈ ચિહ્નો આપેલાં નથી, એટલે એમ અનુમાન કરી શકાય કે હાલના જેવા તાલોના પ્રકાર તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં ન હોતા, અને જો હોત તો તાલ, ખાલી અને સમ વગેરેનાં ચિહ્નો અત્રે દર્શાવવામાં આવ્યાં હોત.

વળી કોમળ, તીવ્ર આદિ સ્વરોનાં ચિહ્નો પણ જોવામાં આવતાં નથી, એટલે વૈદિક સંગીતનો સંપૂર્ણ વિકાસ થયેલો હોય એમ જણાતું નથી, અને સંગીતની લેખન પદ્ધતિ સ્થૂલ સ્વરૂપમાં હતી એમ જણાય છે. અસ્તુ.

હજી પણ આપણે એક મહત્ત્વની હકીકત વિષે વિચાર કરવાનો છે અને તે એ કે આ સામ જુદા જુદા સ્વરોથી શરૂ કરવાની જે પ્રથા હતી તે જો ગ્રાહ્ય રાખીને ચાલીએ તો રાગરાગિણીઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હશે એમ માનવાને કારણો મળે છે, અને કોમલ, તીવ્રાદિ સ્વરો પણ હોવા જોઈએ પરંતુ પ્રાચીનકાલમાં રાગાદિની વ્યવસ્થા ન હોતી, ગાયનોના પ્રકારનું વર્ગીકરણ જાતિઓના સ્વરૂપમાં થએલું હતું એમ સર્વમાન્ય ધોરણ છે. અત્યારના રાગ શબ્દમાં જે રૂઢાર્થ છે તે તે સમયે ન હોતો. રાગને બદલે જાતિનું ધોરણ હતું. એટલે આમ પરસ્પર વિરોધાભાસ જેવું લાગે છે. સામના ગીતો અમુક છંદોમાં જ ગવાતા હતા.

હવે આજ બાબતમાં રા. કૃ. ગ. મુળે તેમજ પૂનાના સામવેદી રા. લક્ષ્મણશંકર પોતાની ગાત્ર વીણાની સમજુતી અંગે જણાવે છે કે આ સામ જુદા જુદા રાગોમાં ગાવામાં આવતા હતા અને તે બદલની વિગત બતાવતો એક નકશો રજુ કરેલો છે જે આ સાથે સામેલ છે. તે વિષે વિચાર કરવો જોઈએ.

એમનું કહેવું નીચે પ્રમાણે છે કે જે સામઃ—

(૧) મ થી શરૂ કરવામાં આવે એટલે મ ને સા ગણીને ગાવામાં આવે તો તે **ખમાચથાટ** થાય છે.

(૨) ગ થી શરૂ કરવામાં આવે એટલે કે ગ ને સા તરીકે ગણીને ગાવામાં આવે તો તે **યમન થાટ** થાય છે.

(૩) રે ને સા ગણીને ગાવામાં આવે તો **ભૈરવી થાટ** થાય છે.

(૪) સા ને સા તરીકે ગણી સામ ગવાય તો **કાફી થાટ** થાય છે.

(૫) ની ને સા " " " **બીલાવલ થાટ** થાય છે અને

(૬) ધ ને સા " " " દ્વિમ ભૈરવી થાય છે.

આ દ્વિમ આવે એવી ભૈરવી હાલ અસ્તિત્વમાં નથી એમ જણાવ્યું છે.

આ હકીકત બદલ થેાડા વિવેચનની આવશ્યકતા જણાય છે, કારણ કે જુદા જુદા સ્વરોને સા લઈને ગાવાની રીત ઉપરથી આવા થાટ તે સમયે હતા એમ કહેવું વધારે પડતું કહેવાય, અને આ હકીકત જો આપણે ગ્રાહ્ય રાખીએ તો વૈદિક સંગીતમાં સંપૂર્ણપણે વિકાસ થયો હતો એમ કહેવું પડે, અને તેમ કહેવું એ તે સમયના સંગીતની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરતાં યેાગ્ય જણાતું નથી. રાગરાગિણીઓનું ધોરણ તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હતું એમ ચોક્કસપણે કહી શકાતું નથી કારણ ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર સુધી પણ જાતિ ગાન હતું એમ તે સમયનાં પુસ્તકો ઉપરથી જણાય છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં તો રાગ શબ્દ જ આવતો નથી, એટલે રાગરાગિણીઓનું ધોરણ ખરેખર ક્યારે અસ્તિત્વમાં આવ્યું તે નક્કી કરવાનું હજી બાકી છે, એટલે વૈદિક કાળમાં સંગીત મર્યાદિત હતું એમ કહેવું જ વ્યાજબી ઠરશે. વૈદિક સંગીતનો પ્રથમ યજ્ઞયાગાદિ પ્રસંગે ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો અને ત્યારબાદ તેનો જનસમાજમાં પ્રચાર થયો હતો, અને લોકો વીણા વાદન સાથે ગાતા હતા એટલું જ કહી શકાય.

ગાત્રવીણાના આરંભક સ્વરો જુદા જુદા હોવાથી ઉપસ્થિત થતા થાટોની વિગત (આકૃતિ-૨)

	સ્વર	થાટ
૭ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬	પ મ * ગ રે સા ની ધ	ખમાચ થાટ
૭ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬	પ મ ગ * રે સા ની ધ	યમન થાટ
૭ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬	પ મ ગ રે * સા ની ધ	ભૈરવી થાટ
૭ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬	પ મ ગ રે સા * ની ધ	કાફી થાટ
૭ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬	પ મ ગ રે સા ની * ધ	બીલાવલ થાટ
૭ ૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬	પ મ ગ રે સા ની ધ *	દ્વિ. મ ભૈરવી

* સામનો આરંભક સ્વર

વળી આ વૈદિક સામ નીચેના છંદમાં ગાવામાં આવતા હતા :—

(૧) ગાયત્રી ૨૪ અક્ષરી
(૨) અનુષ્ટુપ–૩૨ ,,
(૩) ઉષ્ણિક–૨૮ ,,
(૪) બૃહતી–૩૬ ,,
(૫) પંક્તિ–૪૦ ,,
(૬) ત્રિષ્ટુપ–૪૪ ,,
(૭) જગતી–૪૮ ,,

એટલે આ છંદોનું સંગીત મર્યાદિત હતુ એમ કહેવું વધુ વ્યાજબી કહેવાય. આ છંદો ત્રણલય એટલે વિલંબિત–મધ્ય અને દ્રુતલયમાં ગાવામાં આવતા હતા અને જે તે શબ્દ લઘુ, ગુરુ અને પ્લુત–ની માત્રા પ્રમાણે લંબાવવામાં આવતા હતા. એટલે તાલોનું ધોરણ પણ મર્યાદિત હશે એમ કહેવું બરાબર કહેવાશે, પરંતુ આપણે જો એમ કહીએ કે જે તે સ્વરોને સા તરીકે ગણી જે ગાન થતું તેને આજના બનાવેલા ચાટમા મૂકી શકાય તો તે કથન બરાબર કહેવાશે.

પ્રકરણ ૫

તાલ વિષે

હવે આપણે તાલ વિષે વિચાર કરીએ. તાલની જરૂરીઆત વિષે તેા બે મત હતેા જ નહીં. છંદેામાં પણ માત્રાની આવશ્યકતા હતી તેજ ધેારણે સંગીતમાં પણ તાલની મહત્તા અને આવશ્યકતા હંમેશ સ્વિકારવામાં આવી છે. તાલ એ સંગીતનેા મૂળ પાયેા છે. તાલ વિના સંગીત અસ્તિત્વમાં આવી શકતું નથી અગર બેતાલુ સંગીત એ એક ક્ષતિ ગણાય છે. (અખિલ બ્રહ્માંડ તથા બધા ગ્રહેા એક નિશ્ચિત ગતિ–તાલ–ના ધેારણે જ ફરી રહ્યાં છે. મનુષ્યના શરીરની નાડીઓ તથા હૃદયના ધબકારા પણ નિયમિત ગતિ–તાલ–માં ચાલ્યા જ કરે છે. મનુષ્યની ચાલવાની ગતિ પણ નિયમિત તાલમાં જ થયા કરે છે, અર્થાત્ તાલનું અસ્તિત્વ સમાજમાં તેમજ સંગીતમાં રહેલું છે એ નિર્વિવાદ છે.)

હવે સામસંગીતમાં તાલનું ધેારણ કેવું હતું, અને તે બદલ કાંઇ ધેારણ હતું કે નહિ અને તે બદલ કેવાં ચિહ્નો—નેાટેશન—નેા ઉપયેાગ કરવામાં આવતેા હતેા તે વિષે વિચાર કરીએ. પ્રથમ તાલની આવશ્યકતા વિષે કાત્યાયન મુનિએ એક સુંદર શ્લેાકમાં નીચે પ્રમાણે દર્શાવ્યું છે:—

" तौर्यत्रिकस्तु मत्तेभस्तालस्तस्यांकुशो मतः ।
न्यूनाधिकं प्रमाणं तु प्रमाणं क्रियते यतः ॥

અર્થાત્ હાથીને જેમ અંકુશની જરૂર છે, તેવી જ રીતે સંગીતમાં તાલની જરૂર છે. અને તેનું પ્રમાણ એાછાવત્તાનું હેાય છે એટલે કે એક, બે, ત્રણ વગેરે માત્રાઓનેા ઉપયેાગ કરવામાં આવે છે.

' ' ' તાલ 'નો મૂળ અર્થ બે હાથે તાળી પાડવી તેવો છે, અને તાલ બે હાથની મદદથી તાળી પાડીને અપાય છે એ સર્વ વિદીત છે.

તાલની ઉત્પત્તિ વિષે એક કહે છે કે :—

"काल क्रिया च मानं च मभवति यया सह ।
तया तालस्य संभूतिरिति ज्ञेय विचक्षणैः ॥
कालः क्षणादिक्रो ज्ञेयस्तालयोर्घटन क्रिया ।
क्रिययोरंतरं यत्तु विश्रामो मान उच्यते ॥"

અર્થાત્ કાલ (time), ક્રિયા (action) અને માન-વિશ્રામ (pause-interval) ના સયેાગથી તાલની ઉત્પત્તિ થાય છે. કાલ ક્ષણાદિક છે, તાલનું ઘટન ક્રિયા છે, અને ક્રિયાના અંતર-વિશ્રામને 'માન' કહેવાય છે.

સામ સંગીતમાં તાલ બનાવનારાં ચિહ્નો હતાં અને તાલમાં ત્રણ માત્રાઓ ગણાતી છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) હસ્વ-લઘુ-(Short)ની એક માત્રા ગણવામાં આવતી હતી અને તે દર્શાવવા અક્ષર ઉપર 'र' ચિહ્ન મૂકવામાં આવતું હતું એટલે તે અક્ષર એક માત્રા સુધી લંબાવવાનો હતો.

(૨) દીર્ઘ ગુરુ-(long)ની બે માત્રા ગણવામાં આવતી હતી. અને તે દર્શાવવા અક્ષરની આગળ 'र̄' ચિહ્ન મૂકવામાં આવતું હતું. એટલે તે અક્ષર બે માત્રા સુધી લંબાવવાનો હતો.

(૩) પ્લુત-વૃદ્ધિ-અતિદીર્ઘની ત્રણ માત્રા ગણવામાં આવતી હતી અને તે દર્શાવવા અક્ષરની ઉપર 'ड' ચિહ્ન મૂકવામાં આવતું હતું એટલે તે અક્ષર ત્રણ માત્રા સુધી લંબાવવાનો હતો.

તાલની આમ ત્રણ માત્રાઓ ગણાવ્યાં ઉપરાંત લયનો પણ વિચાર કરવાનો રહે છે. લય ત્રણ પ્રકારની હતી. વિલંબિત-મધ્ય અને દ્રુત અને

આજ ધોરણ આજદીન સુધી પ્રચલિત છે. હાલ પણ દરેક ચીજ વિલંબિત-મધ્ય અને દ્રુત-એ ત્રણે લયમાં ગાવાની પ્રથા છે, એટલે આપણે એમ કહી શકીએ કે આ ત્રણે 'લય' વેદકાલમાં અસ્તિત્વમાં હતી અને તે ધોરણે મંત્રોચ્ચાર કરવામાં આવતો હતો. વેદકાલમાં ત્રણ પ્રકારનાં સવનો છેઃ—

(૧) પ્રાતઃ સવન

(૨) મધ્યાહ્ન સવન અને

(૩) તાર સવન

અને તેના ગાંભીર્યના ધોરણે એટલે પ્રાતઃકાલમાં ગાંભીર્ય વિશેષ હોવાથી પ્રાતઃસવન વિલંબિત વૃત્તિ(લય)માં ગાવામાં આવતું હતું, મધ્યાહ્નસવન મધ્યવૃત્તિમાં અને તારસવન દ્રુતવૃત્તિ (લય) માં ગાવાનો રિવાજ હતો અને આ બાબત ઋક્પ્રાતિશાખ્યમાં જણાવ્યું છે તે નીચે પ્રમાણે છેઃ—

'तिस्रोवृत्तीरुपदिशन्ति वाचो विलम्बता मध्यमां च द्रुता च।
तिस्रोवृत्तीर्वाच उपदिशन्त्याचार्याः।

અર્થાત્ ત્રણ પ્રકારની વૃત્તિ ગણાવી છે. વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત. અત્રે લય બદલ વૃત્તિ શબ્દ વપરાયો છે.

હવે આ માત્રા તેના ચોક્કસ પ્રમાણ માપ માટે પણ શુક્લ યજુઃ પ્રતિશાખ્યમાં નીચેનો એક સુંદર શ્લોક આપેલો છે તે ઉપરથી માત્રાનું પ્રમાણ નક્કી કરાયલું છે.

" चापस्तु वदते मात्रां द्विमात्रा वायसोऽब्रवीत्।
शिखी त्रिमात्रो विज्ञेय एष मात्रा परिग्रहः॥
त्रिमात्रा तु शिखी ब्रूते नकुलस्त्वर्धमात्रिकः॥"

અર્થાત્ ચાષ પક્ષી બોલે છે તે અવાજનો સમય એક માત્રાનો ગણ્યો છે, કાગડાનો અવાજ બે માત્રા, મોરનો ત્રણ માત્રા અને નોળીઆના અવાજનો સમય અર્ધ માત્રાનો માનવામા આવ્યો છે, એટલે આ પક્ષીઓ જે અવાજ કહાડે છે તે તેટલી માત્રાનો ગણનામા આવ્યો છે આ પ્રમાણે માત્રાનુ પ્રમાણ કુદરતના પશુપક્ષીઓમાથી લીધેલું છે, અને ઋષિમુનિઓ કુદરતનો આશ્રય ન લે તો કોનો લે! સરખામણી કરવા સારૂ આસપાસ ફરતા અને કિલ્લોલ કરતા પશુપક્ષીઓજ એમની દૃષ્ટિપથમા હમેશા આવતાજ હોય, કુદરત સાથે જ તેઓ ખેલ ખેલતા હોય એટલે તેઓ કુદરતનો જ આશ્રય લે એ સ્વાભાવિકજ કહેવાય. હવે વધુ સ્પષ્ટતા માટે કેટલાક ઉદાહરણો લઇએ,

(૧) દ્દા ૩ । ૩ । ૨ ૨ આ પ્રમાણે હોય તો દ્દા ૩ શબ્દ ત્રણ વાર લેવાનો એવો ઉલ્લેખ છે. દ્દા ઉપર '૨' છે એટલે દ્દા સ્વરનો (ગાધાર) ગ મા ઉચ્ચાર કરવો કારણ કે કોઇપણ સ્વર ઉપર '૨' બગડો મૂકવામાં આવે તો તે સ્વરનો ગાધારમા ઉચ્ચાર કરવો એવુ આપણે આગળ જોઈ ગયા '૨' એ ગા નુ નોટેશન છે, એટલે કોઇપણ સ્વરનો ગ મા ઉચ્ચાર કરવાનો હોય તો તે અક્ષર ઉપર '૨' મૂકેલો હોય છે. હવે ૩ ઉપર ર નિશાની હોવાથી તે હ્રસ્વ સ્વરની નિશાની છે એટલે ૩ ની એક માત્રા સમજવાની છે એટલે દ્દા ૩ । ૩ । (૨ ૨) નું નોટેશન નીચે પ્રમાણે થાય:-

$$\overset{૨}{\text{દ્દા}}\ \overset{ર}{\text{૩}}\ ।\ ૩\ । = \overset{૨}{\text{દ્દા}}\ \overset{ર}{\text{૩}}_{\text{ગ}7} \Big|\ \overset{૨}{\text{દ્દા}}\ \overset{ર}{\text{૩}}_{\text{ગ}7} \Big|\ \overset{૨}{\text{દ્દા}}\ \overset{ર}{\text{૩}}_{\text{ગ}7} \Big|$$

7એ ખાલી બનાવવાનું ચિન્હ છે, અને દ્દા ઉપર તાન આપવાનો. તાન જ ધ ઉપર આપવાની પ્રથા હતી અને ખાલી હાન આપણે જે રીતે

આપીએ છીએ તેની વિરૂદ્ધની દિશામાં એટલે શરીર તરફ આપવાની પ્રથા હતી. ખાલી દર્શક ચિહ્નનું નેાટેશન આજપર્યંત પ્રચલિત છે. હવે આગળ ચાલીએ.

(૨) હવે આપણે દીર્ઘ સ્વરની નિશાની તથા તાલ આપવાની રીત નેા એક દાખલેા લઇએ.

१   – |
हु म्मा र | એટલે દીર્ઘ સ્વર આગળ ‾र નિશાની મૂકવામાં આવેલી હેાય તેા તે સ્વર દીર્ઘ એટલે બે માત્રા સુધી લંબાવવેા જોઇએ અને हु ઉપર '१' નિશાની છે એટલે તે સ્વરનેા (એટલે हु નેા) म માં સ્વરેાચ્ચાર કરવેા અને म्मा દીર્ઘ હેાવાથી म्मा બે માત્રા લંબાવવાનેા છે. હવે તે ઉપરાંત એક બીજી વિધિ કરવાની રહે છે અને તે એ કે ગુરૂત્વ-દીર્ઘત્વ દર્શાવવા સારૂ અંગૂઠાને ચારે અંગુલિઓની મધ્યરેખા ઉપરથી શલાકા (શળી) ની માફક ઘસીને લઈ જતા સુધી તે સ્વરને લંબાવવેા, અર્થાત્ દીર્ઘત્વ-ગુરુત્વનું પ્રમાણ આની રીતે દર્શાવવાનું છે.

(૩) હવે પ્લુત=અતિ દીર્ઘ એટલે ત્રણ માત્રાનેા દાખલેા લઇએ :–

१   ३ ड ड ड ह
इद् । इडा २ ३ ४ ५ ‖ ડ એ પ્લુત-અતિ દીર્ઘની નિશાની છે; અને ૧ એટલે म સ્વર તથા ૩ એટલે रे સ્વરની નિશાની છે. તેવી જ રીતે ૨ એટલે ग, ૪ એટલે सा, અને ૫ એટલે नी સ્વરનું નેાટેશન છે એટલે જે તે સ્વરેામાં તેનેા ઉચ્ચાર કરવેા જોઈએ એમ ઠરે છે.

१   ३ ड ड ड ड
એટલે इद् | इडा २ ३ ४ ५ ‖ નું નેાટેશન નીચે પ્રમાણે થઈ શકે :—

१ | ३ ड ड ड ह
इद् | इडा २ ३ ४ ५ ‖
म | रे ग रे सा नी ‖

હવે પ્લુત ચિહ્ન ૩ ની ત્રણ માત્રા શી રીતે બતાવવાની અને તેનું પ્રમાણ કેટલું ? તે વિષે જણાવેલું છે કે જે અક્ષરો ઉપર ૩ નિશાની હોય તેની ત્રણ માત્રાનું પ્રમાણ બતાવવા સારૂ અંગૂઠાના અગ્રભાગને તર્જનીના મૂલ ભાગથી શરૂ કરી સર્વ અંગુલિઓના અગ્રભાગ (ટાચ) ઉપરથી લઈ જઈ છેવટે કનિષ્ઠિકાના મૂળ સુધી લઇ જવાનો હોય છે અને તેટલા સમય સુધી સ્વરને લંબાવવાનો હોય છે. આનાથી વિશેષ હકીકત મળી આવતી નથી. અરધી માત્રાના ચિહ્ન બદલ કાંઈ ઉલ્લેખ નથી.

આ ઉપરથી એમ અનુમાન થઈ શકે કે વૈદિક સમયમાં ફક્ત ત્રણ લયમા જ ગાવાની પ્રથા હશે, અને ત્રણ લયમાં એટલે વિલંબિત- મધ્ય અને દ્રુતમાં ઋચાઓ ગવાતી હતી. પ્રાતઃસવન સવારમાં વિલંબિત લયમા, મધ્યાહ્નસવન મધ્ય લયમાં અને તારસવન દ્રુતલયમા ગાવાની પ્રથા હતી. આજ પણ આ પ્રથાનું અસ્તિત્વ જણાય છે. ધ્રુપદ, ધમાર અને ખ્યાલ વિલંબિત લયમાં ગવાય છે જ્યારે હળવું સંગીત મધ્ય અને દ્રુતલયમાં ગવાય છે, અને તેને વધુ અનુકૂળ છે.

વળી આ ઋચાઓ અમુક છંદમાં જ ગવાતી હતી એટલે છંદોમાં જે માત્રાઓ હોય તે માત્રાના ધોરણે હ્રસ્વ, દીર્ઘ તથા પ્લુત ચિહ્નવાળા અક્ષરો તેટલા પ્રમાણમાં લંબાવવામાં આવતા હતા

આ ઉપરાંત આજના જે બધા તાલો અસ્તિત્વમા છે તે પૈકી કોઈના નામો તે સમયમાં અસ્તિત્વમા હોય એવો કોઈ ઉલ્લેખ મળી આવતો નથી, એટલે આટલી હકીકતથી જ આપણે સંતોષ માનવો રહ્યો.

પ્રકરણ ૬

વેદકાલનાં વાદ્યો વિષે

હવે આપણે વેદકાલમાં કયા કયા વાદ્યો અસ્તિત્વમાં હતા તથા ક્યાં કયા વાદ્યોનો પ્રચાર હતો તે વિષે વિચાર કરીએ તો એટલું સ્પષ્ટ જણાય છે કે તે સમયમાં વાદ્યોનો પ્રચાર પણ ઠીક પ્રમાણમાં હતો.

વાદ્યોના મુખ્ય ચાર પ્રકાર ગણવામાં આવે છે:—

(૧) ततम् — એટલે તારવાળા,

(૨) सुषिरम् — „ ફૂંકથી વાગે એવાં,

(૩) अनघद्ध — „ ચામડાથી મઢેલાં, એટલે ચર્મવાદ્યો અને (वितत)

(૪) घन — „ ધાતુનાં બનેલાં.

એટલે આપણે આ ચારે પ્રકારના વાદ્યો વિષે વિચાર કરવાનો છે. પહેલાં તત-વાદ્ય લઈએ.

તતવાદ્ય

(૧) તતવાદ્યમાં વેદકાલમાં જુદા જુદા પ્રકારની વીણાના ઘણા ઉલ્લેખો મળી આવે છે:

(૧) બ્રહ્મવીણા—એક તારની.

(૨) નકુલવીણા—બે તારની.

(૩) તિતંત્રીવીણા—ત્રણ તારની.

(૪) ચિત્રવીણા—સાત તારની.

(૫) વિપંચી વીણા—નવ તારની વીણા.

(૬) મત્ત કોકિલા—એકવીસ તારની વીણા.

(૭) શતતંત્રી વીણા—સો તારની વીણા (કાત્યાયન મુનિની)

આ ઉપરાંત બીજી વીણાઓનો પણ ઉલ્લેખ છે જેના નામો નીચે પ્રમાણે ગણાવી શકાય:

(૧) કાંડ વીણા (૨) કર્કરી વીણા (૩) અલાબુ વીણા (૪) મહા વીણા (૫) શીલ વીણા (૬) મરદ્દ વીણા (૭) બાકુર વીણા (૮) આલાપિની (૯) કિન્નરી (૧૦) પિનાકી (૧૧) પરિવાદિની (૧૨) નારદમુનિની મહાતી વીણા (૧૩) તુંબુરુ મુનિની તુંબરુ વીણા.

અર્થાત્ આટલી બધી વીણાઓ તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હતી એ ઉપરથી અનુમાન બાંધી શકાય કે તે સમયમાં વીણાનો સારો પ્રચાર હોવો જોઈએ, તેને વગાડનારાઓ પણ હોવા જોઈએ, અને તે વગાડવાના નિયમો પણ અસ્તિત્વમાં હોવા જોઈએ.

કાત્યાયની વીણાને સો તાર હોય તો તે વીણાવાદન અઘરું ગણાવું જોઈએ, અને આ સોતારી વીણા-શતતંત્રી વીણા તે સમયના સંગીતની ઉત્કૃષ્ટપણાની સાક્ષી પુરવા પુરતું ગણી શકાય, કારણ કે આ સો તારોને સૂરમાં મેળવી શાસ્ત્રીય રીતે વગાડવામાં સંગીત શાસ્ત્રના ઉંડા જ્ઞાનની આવશ્યકતા રહેલી છે. વળી જુદા જુદા મુનિઓએ જુદી જુદી વીણાઓ શોધી કહાડી તેનો પ્રચાર કર્યો એટલે આ વાદ્યોના સંશોધનમાં આ મુનિઓએ અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે, એમ કહી શકાય. આ સંગીત મુખ્યત્વે ધાર્મિક હતું, એટલે દરેક ધાર્મિક પ્રસંગે તેનો ઉપયોગ થતો હતો, અને બ્રાહ્મણો વીણાવાદન સહિત જ્યાં સુધી

સંગીતનું ગાન કરતા નહિ ત્યાં સુધી યજ્ઞોની સફલતા પણ ગણાતી નહિ, અને આવી રીતે ધર્મ ક્રિયા કરવાથી મોક્ષની પ્રાપ્તિ મળતી એમ યાજ્ઞવલ્કે પોતાની સ્મૃતિમાં જણાવ્યું છે.

આ સર્વ વીણાઓ જે ઉપર જણાવી છે તે કેવા પ્રકારની હશે તે શેની બનાવતા હશે તે સર્વ હકીકત અત્યારે મળવી મુશ્કેલ છે, પરંતુ જે વીણાઓની હકીકત મળી આવી છે તે વિષે આપણે જોઈએ.

શતતંત્રી વીણા.

શતતંત્રી વીણાનું વર્ણન શાંખાયન શ્રૌતસૂત્રમાં આપેલું છે. તે કયા લાકડાની બનાવવી જોઈએ, કયા લાકડાનો દંડ જોઈએ, કયા જાનવરનું ચામડુ હોવું જોઈએ વગેરે હકીકત આપેલી છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

" अथैता वीणा शततंत्रीमू उपकल्पयति । तस्या पालाशी मूना भवति । औदुंबरो दण्डः । अपि औदुंबरी सूना पालाशी दण्डः । तमानडुहेन सवरोहितेन चर्म्मणा बाध्नतो लोम्नाभिपील्यन्ति । तस्यै मूले दण्डं दशधाति विंध्यति । ता दश दश रज्जू प्रवयन्ति । ता अग्रे नाना बध्नन्ति । दण्डसमासा वीणा शततंत्री भवति । वेतसशाखा सपलाशा वादिन्युपकल्प्ता भवति । "

(શાંખાયન-શ્રૌતસૂત્ર)

અર્થાત્ આ વીણા ઉમરાના અગર પલાશના લાકડામાંથી બનાવવામાં આવતી હતી, તેને બળદના ચામડાથી મઢવી જોઇએ તે એવી રીતે કે વાળવાળી બાજુ ઉપર રહેવી જોઇએ. દંડના મૂળમાં ૧૦ કાંણાં પાડવાનાં અને દરેકમાં દસ દસ તાર પરોવી તેને અગ્રભાગમાં બાંધવા એટલે દંડની સપાટી ઉપર સો તાર આવે અને તેને પલાશ અગર નેતરની બનાવેલી વાદિની એટલે નખીથી વગાડવી જોઇએ. આ પ્રમાણે શતતંત્રી વીણાનું વર્ણન છે.

અલાબુવીણા.

હવે અલાબુવીણાનું વર્ણન લાટયાયન શ્રૌતસૂત્રમાં નીચે પ્રમાણે આપેલું છે.

" अलाबुवीणाया वक्रा कपिशीर्ष्यों च पूर्वस्या द्वारिबहिसदसम् ॥

અર્થાત્ અલાબુવીણાને તુમડ હોય અને માથું વાંદરાના જેવું વક્ર આકારનું હોવું જોઇએ.

આવી રીતે અન્ય વીણાઓ પૈકી થોડીક વીણાઓની હકીકત દર્શાવી શકાય પરંતુ આટલેથીજ સંતોષ માની આગળ ચાલીશુ. કેટલાંક જૂનાં સંગીતનાં પુસ્તકોમાં આવાં જૂના વાદ્યોનાં ચિત્રો પણ આપેલાં આપણને જણાશે એટલે આટલી વિગતથી જ આપણે આગળ ચાલીશું.

(૨) સુષિર વાદ્યો.

હવે સુષિર વાદ્યો વિષે વિચાર કરીએ સુષિર વાદ્યો ફુંકથી વગાડવાના હોય અને તેના ઉલ્લેખો નીચે પ્રમાણે મળી આવે છેઃ—

(૧) વંશ (૭) શૃંગ (૯) તુણવ-બંસરી (૧૦) વેણુ.

(૨) પાવિકા (૮) બકુર—આ વાદ્ય વગાડીને અશ્વિનોએ

(૩) મુરલી દસ્યુઓને હરાવ્યા હતા.

(૪) મધુકરી (ઋગ. મં. ૧૦-૧૩૫-૭)

(૫) કાહલી

(૬) શંખ

(૩) અનવદ્ધ વાદ્યો—(ચામડાથી મઢેલાં)

આ વાદ્યો ચામડાથી મઢેલા હોય અને તે નીચે પ્રમાણે છે : —

(૧) ડમરૂ,	(૪) પટહ,	(૭) ભૂમિદુંદુભી-યનક્ષેત્રમાં એક જગ્યાએ ભૂમિમા ખાડોકરી તેનું મોઢું ચામડાથી મઢવાનુ હોય છે.
(૨) આડંબર	(૫) ઢક્કરી	
(૩) મૃદગ	(૬) દુંદુભી	

(૪) ઘનવાદ્યો

હવે ઘનવાદ્યો તે ધાતુમાં બનેલા હોય તે નીચે પ્રમાણે છે.

(૧) તાલ (૨) ઘટા (૩) આઘાટિ

આ ઉપરથી એમ જણાય છે કે વૈદિક કાલમાં વીણા વાદનનો પ્રચાર વિશેષ પ્રમાણમાં થતો હોવો જોઈએ, કારણ કે વીણાના પ્રકારો પણ વિશેષ જણાય છે, તે પ્રમાણમાં બીજાં વાદ્યોનો પ્રચાર સરખામણીમાં ઓછો કહેવાય. આ સર્વ વાદ્યોના વાદનના નિયમો તો હોવા જોઈએ પરંતુ તેનું કોઈ પણ જાતનું સૂચન મળી શકતું નથી એટલે આટલી ટૂંકી હકીકતથી જ સંતોષ માનવો રહ્યા.

પ્રકરણ ૭

વેદકાલના સંગીતાચાર્યો

હિંદુસ્તાનમાં ઘણા જૂના સમયથી સંગીત અસ્તિત્વમાં હતું. દુનિયાના અસ્તિત્વની સાથે જ સંગીતની ઉત્પત્તિ જોડી દેવામાં આવેલી છે. બ્રહ્માએ સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરી, અને ચાર વેદો ઉત્પન્ન કર્યા અને તે વેદો પૈકી એક વેદ સામવેદથી સંગીતનું મંડાણ થએલું છે, એટલે સાક્ષાત્ બ્રહ્માથી સંગીતવિદ્યાની ઉત્પત્તિ થઈ. વળી ભગવાન શિવ, પાર્વતી, શ્રીકૃષ્ણ, દેવી સરસ્વતી, શ્રી ગજાનન, શ્રી હનુમાન વગેરે આ બધી વ્યક્તિઓ સંગીતવિદ્યાની પારંગત મહાન વ્યક્તિઓ ગણાય છે. શ્રીમહાદેવજીના તાંડવ અને લાસ્ય નૃત્યથી તેમ જ શ્રીકૃષ્ણની મધુર બંસરીના અલૌકિક વાદનથી કોણ અજાણ્યું છે? દેવી સરસ્વતીના વીણાવાદન વિષે શું કહેવાનું હોય! એ તો સંગીત અને વિદ્યાનાં સાક્ષાત્ અધિષ્ઠાતા દેવી જ ગણાય છે. શ્રીગણેશ મૃદંગવાદન કળાના આદ્ય સંસ્થાપક છે. પરંતુ આ દેવ, દેવીઓ, ગાંધર્વો કિન્નરોને વૈદિક સંગીતની દૃષ્ટિએ આપણે બાદ કરીએ તો ઘણા ઋષિમુનિઓએ સંગીતના ક્ષેત્રમાં ઘણો સુંદર ફાળો આપેલો છે, અને સંગીત શાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોનું પ્રતિપાદન કરેલું છે.

આ જાણીતાં નામો પૈકી મુનિ યાજ્ઞવલ્ક્યનુ નામ પ્રથમ આવે છે. વળી મુનિ નારદ, તુંબરુ, મતંગ, કોહલ, ભરત, કશ્યપ વગેરેનાં નામો પણ જાણીતાં છે.

નારદ મુનિ તો હંમેશાં પોતાની વીણા સાથે જ ફરતા હતા, અને વીણા પ્રત્યે એમને એટલો બધો ભાવ હતો કે તેને તેઓ જરાકે વિખૂટી

પાડતા નહિં. વીણા વિનાના નારદ મુનિની કલ્પના હોઈ શકતી નથી. તેવી જ રીતે તુંબરુ મુનિ તંબૂરાના આદ્ય સ્થાપક મનાયા છે.

વેદકાલના મહાન સંગીતાચાર્યોનાં નામો સંગીત-રત્નાકર તથા સંગીતપારિજાતમાં આપેલાં છે. તે શ્લોકો નીચે આપેલા છે.

सदाशिवः शिवो ब्रह्मा भरतः कश्यपो मुनि ।
मतंगः पार्ष्णिगो दुर्गाशक्तिः शार्दूलकोहलौ ॥ १ ॥

विशाखिलो दन्तिलश्च कंबलोऽश्वरस्तथा ।
वायुर्विश्वावसू रंभाऽर्जुनो नारदतुंबुरु ॥ २ ॥

आजनेयो मातृगुप्तो वारुणो नंदिकेश्वरः ।
स्वातिर्गणो देवराजः क्षेत्रराजश्च राहलः ॥ ३ ॥

दुर्जयो नाम भूपालो भोजो भूवल्लभस्तथा ।
परमर्दी च सोमेशो जगदेव महीपति ॥ ४ ॥

व्याख्यातारो भारतीये लोल्लरोद्भट शंकुकाः ।
भट्टाभिनवगुप्तश्च श्रीमत्कीर्तिधरोपरः ॥ ५ ॥

अन्ये च बहवः पूर्वे ये संगीतविशारद. ॥

પંડિત સારંગદેવે તો પોતાની પૂર્વે થઈ ગયેલા સર્વ સંગીત-વિશારદોનાં નામો આપ્યાં છે. ભરત, અર્જુન, કશ્યપ, મતંગ, નારદ તુમ્બરૂ, રાવણ, ક્ષેમરાજ, ભોજ, સોમેશ્વર, પરમર્દિ વગેરે. આમાંનાં કેટલાંક નામો વૈદિક સમય પછીના પણ જણાય છે, તેની આપણે ગણના કરવાની નથી.

વળી સંગીતપારિજાતમાં વિશેષ બીજાં નામો જણાય છે.

……हाहा हूहूश्च रावणश्च ।
रंभा बाणसुता चोपा फाल्गुनः फणिनां पतिः ॥

એટલે હાહા, હૂહૂ, રાવણ અને બાણપુત્રી ઉષાનાં નામો આવી જાય છે, અર્થાત્ તે સમયમાં સંગીતાચાર્યો ઠીક પ્રમાણમાં હશે એમ માનવા કારણો મળે છે.

હવે આ લોકોએ વ્યક્તિગત રીતે પણ ફાળો આપેલો છે. શિવ-પાર્વતીનાં તાંડવ અને લાસ્ય નૃત્યો, શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનની બંસરીવાદન, શ્રી ગજાનનનું મૃદંગવાદન, શ્રી સરસ્વતીદેવીના વીણાવાદન, વગેરે ઘણાં જાણીતાં છે. વળી શ્રીમહાદેવે તેમજ શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને સ્વતંત્ર મતો સ્થાપિત કરેલા છે જે સોમનાથ અગર શિવ અને કાલિનાથ અગર શ્રીકૃષ્ણમતના નામથી પ્રખ્યાત છે. વળી શ્રીહનુમાન તથા રાવણના પણ હનુમાનમત તથા રાવણમત તરીકે બે મતો સ્થપાયલા છે, એટલે આ સર્વ મહાન સંગીતાચાર્યો હતા એ સિદ્ધ થાય છે. પોતાનો સ્વતંત્ર મત* (school) સ્થાપી શકે એટલી એમનામાં શક્તિ હતી.

વળી નારદમુનિએ સંગીતના સ્વરોને પ્રાણીઓના તથા પક્ષીઓનાં અવાજ સાથે સરખાવ્યાં છે :—

"षड्ज रौति मयूरो हि गावो नर्दन्ति चर्षभम् ।
अजा विरौति गान्धारं क्रौंचा नर्दन्ति मध्यमम् ।   ઇત્યાદિ

આવી રીતે અન્ય વિદ્વાનોએ પણ આ સ્વરોની પ્રાણીઓ તથા પક્ષીઓના અવાજ સાથે સરખામણી કરી છે.

આ ઉપરાંત નારદમુનિએ વાજિંત્રોને મિલકત તરીકે માન્ય રાખ્યાં છે અને તે ચોરાઈ જાય તો ચોરનાર શિક્ષા પાત્ર મનાતો, વળી ભરત-મુનિએ નાટ્યશાસ્ત્ર બનાવ્યું છે તે આજદિન સુધી આધારભૂત ગ્રંથ

* દરેક મતની રાગરાગિણી બદલ જુઓ પરિશિષ્ટ (अ)

મનાય છે. તેમાં નાટ્યશાસ્ત્રના અમૂલ્ય નિયમો રચેલા છે, પરંતુ એ વેદકાલ પછીના હોવાથી તેનું વિસ્તૃત વિવેચન અત્રે કરેલું નથી, અને એ વિસ્તૃત વિવેચન માગી લે છે.

ટૂંકામાં આપણે એમ કહી શકીએ કે વેદકાલમાં સંગીનશાસ્ત્રનો યથાવિધિ અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો અને લોકો તેમા રસ લેતા હતા, અને સગીત ધાર્મિક હોવાથી મોક્ષનુ સાધન મનાતું. યજ્ઞયાગાદિ પ્રસગે જે સગીન ગવાતુ તેના મન્ત્રોચ્ચાર યથાવિધિ કરેલા ધોરણે કરવામા આવતા હતા, એટલે તેની ધારેલી અસર વાતાવરણમાં ઉપજાવી શકતા હતા અને યજ્ઞ કરનારને દેવો પ્રસન્ન થઈ વરદાન આપતા હતા. આ મન્ત્રોચારમા સામર્થ્ય હતુ અને આ મંત્રોચ્ચારમાં માત્રા, શબ્દોનો અનુક્રમ તથા શબ્દો ઉપર ભાર મૂકવાના નિયમોમાં યત્કિંચિત પણ ફેરફાર કરી શકાતો નહિં. એના ઉપર ખાસ ધ્યાન આપવામા આવતું હતુ, કારણ કે તેમ નહિં કરવાથી મંત્રોની ધારી અસર થતી નહિ, અને યજ્ઞનો ઉદ્દેશ સફળ થતો નહિં, અર્થાત્ વૈદિક સમયના સંગીતાચાર્યોએ સંગીતના સ્વરોની અસર થતી જોઈ એ એ વાત ઉપર ધ્યાન આપેલું છે.

આ ઉપરાંત સિંધુ તથા નર્મદા ખીણની સંસ્કૃતિ જે તે જ સમયની આસપાસ ફેલાયલી હતી તે વિષે વિચાર કરીએ તો જણાશે કે જ્યાં જ્યાં સંસ્કૃતિ હોય ત્યાં ત્યાં સંગીતનું અસ્તિત્વ ન હોય તે શી રીતે બને? અને દેશની સંસ્કૃતિનું માપ પણ દેશની સંગીતની સ્થિતિ જ બતાવી આપે છે ને? અને વેદકાલની સંસ્કૃતિ ઉચ્ચ હતી એ તો સર્વમાન્ય હકીકત છે, એટલે વેદકાલમાં સંગીત ન હોય તે કેમ બને?

વળી આ સમયમાં મહાન વિશ્વવિદ્યાલયો અસ્તિત્વમાં હતાં. તેમાંનું એક તક્ષશિલા હતું. તેમાં પ્રખ્યાત વૈયાકરણી પાણિનિએ

પ્રકરણ ૮

ગાંધર્વ વેદ

હવે ગાંધર્વ વેદ વિષે વિચાર કરીએ, કારણ કે સંગીનશાસ્ત્રને અને આ વેદને ખાસ સંબંધ હોય તેમ લાગે છે. સંગીતશાસ્ત્ર વિષે ગાંધર્વ વેદમાંથી ઘણા પ્રમાણરૂપ શ્લોકોનો આધાર લેવામાં આવે છે. જો કે ગાંધર્વવેદ વિષે ભરોસાપાત્ર હકીકત મળી આવતી નથી પરંતુ જે હકીકત મળી આવે છે તે મહત્ત્વની હોવાથી તેનો ઉલ્લેખ કરવો ઇષ્ટ છે.

એક જગ્યાએ નીચેનો શ્લોક આપેલો છે :—

गाधर्ववेदः षड्त्रिंशत्सहस्रग्रन्थसंमितः ।
यत्र सप्तस्वरोत्पत्तिकथनं परिकीर्त्यते ॥
वीणातंत्रं कलातन्त्रं रागतन्त्रमनुत्तमम् ।
मिश्रतन्त्र तालतन्त्रं गीतिकातन्त्रमेव च ॥
लासिकोल्लासिकातन्त्रं मेलतन्त्रं महत्तरम् ।
जातिग्रहलयस्थानं मार्गाङ्गप्रक्रिया क्रिया ॥
कालज्ञानं वाद्यवल्ली त्रिभिन्नाध्याय एव च ।
तुरङ्गरतिसारङ्गसिंहलीला वीजृम्भणम् ॥
अङ्गहार प्रविक्षेपाध्यायः संक्षोभणक्रिया ।
एवमादीनि गान्धर्ववेदे सन्ति सहस्रशः ॥ (યામલાષ્ટ તંત્ર)

અર્થાત્ ગાંધર્વ વેદમાં ૩૬૦૦૦ શ્લોકો છે, જેમાં સાત સ્વરોની ઉત્પત્તિનું કથન કરવામાં આવ્યું છે. વળી વીણાતંત્ર, કલાતંત્ર, રાગતંત્ર, તાલતંત્ર, ગીતિકાતંત્ર, મેલતંત્ર, ઇત્યાદિ વિષે વિવેચન કરેલું છે. તે ઉપરાંત જાતિ, ગ્રહ, લયસ્થાન, કાલ, વાદ્ય વિષે પણ ઉલ્લેખ

થયેલા છે. આ ઉપરથી આપણે એટલું તેા અનુમાન કરી શકીએ કે તે સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ તથા પ્રચાર ઠીક પ્રમાણમાં હેાવાં જોઈએ.

વળી આ ગાંધર્વો સંગીતશાસ્ત્રમાં ઘણા પ્રવીણ હતા, અને તેઓને ધંધેા જ સંગીતશાસ્ત્રમાં પ્રાવીણ્ય મેળવવાનેા હતેા એમ જણાય છે. સંગીતશાસ્ત્રના નિષ્ણાતને ગાધર્વનુ ઉપનામ આપવાનું અદ્યાપિ ચાલુ રહેલું છે. વળી આ ગાંધર્વો તે ગાધાર જે હાલનું કંદહાર છે તે દેશના રહેનારા હતા એમ માનવામાં આવે છે. આ ગાધાર જૂના સમયમા હિંદી સંસ્કૃતિનું મુખ્ય સ્થાન હતું. તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય પણ આ જ પ્રદેશમાં આવેલું હતું. આ વિશ્વવિદ્યાલય દેશપરદેશમાં જાણીતું હતું, અને ત્યાંના મહાન આચાર્યો પાસે શિક્ષણ લેવા દેશપરદેશમાંથી ઘણા શિષ્યેા આવતા હતા અને અહીં દરેક વિષયનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું, તેમાં સગીતને પણ સ્થાન હતું. તે સમયે હિંદુસ્થાનનેા સબંધ બહારના પ્રદેશેા સાથે ઘણેા સારેા હતેા અને હિંદની સીમા હાલ છે તેના કરતાં ઘણી વિશાળ હતી.

વળી આ 'ગાંધાર'નું નામ સંગીતની દૃષ્ટિએ વિશેષ છે, કારણ કે સાત સ્વરેામાં એક સ્વરનું નામ 'ગાંધાર' આપેલું છે, અને ત્રણ ગ્રામ પૈકી એક ગ્રામને પણ 'ગાંધાર ગ્રામ' નામ અર્પવામાં આવેલું છે. આમ ગાધર્વ-ગાધાર એ શબ્દે સંગીતમાં ઘણેા અગ્રગણ્ય ભાગ ભજવ્યેા છે.

આપણા સાહિત્યમા ગાધર્વો ઇંદ્રના દરબારના ગવૈયાએ હતા અને તેએા પેાતાની કલામાં અત્યંત પ્રવીણ હતા એવા ઉલ્લેખેા છે, પરંતુ દેવના દરબારેાના સંગીતની હકીકત ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ વિવેચન કરવા યેાગ્ય કહેવાય નહિ આ ઉપરથી એટલું જ સ્પષ્ટ થાય છે કે સંગીત-વિદ્યામાં સર્વસ્વ અર્પણ કરનાર આ જાતિ હતી, અને તે જાતિમાં ઘણા સંગીતાચાર્યો થઈ ગયેલા જોવામાં આવે છે.

પ્રકરણ ૯

વેદકાલમાં નૃત્યકલા

નૃત્યકલા એ શ્રીકૃષ્ણભગવાન તથા શ્રીમહાદેવના સમયથી શરૂ થઈ. શ્રીકૃષ્ણની રાસલીલા તથા સમૂહનૃત્યો તથા શ્રીમહાદેવજીનું તાંડવ તથા લાસ્ય નૃત્ય એ નૃત્યના અસ્તિત્વનો જૂનામા જૂનો પુરાવો છે. વળી ઇંદ્રના દરબારમા હરહંમેશ ગાંધર્વો તથા અપ્સરાઓ નૃત્ય કરતાં હતાં અને આ જાતિ જ નૃત્ય તથા સંગીન સારુ જન્મી ન હોય તેમ આજીવન તેઓ સંગીત તેમ જ નૃત્યના અભ્યાસમાં તલ્લીન રહેતાં હતા, પરંતુ દેવ અને દેવીઓ વિષે વધુ વિવેચન ન કરતાં વેદ-કાલ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ.

ઋગ્વેદમાં ઉષાને સુંદર વસ્ત્ર પરિધાન કરનાર નર્તકી સાથે સરખાવવામાં આવેલ છે. વળી, સામવેદનાં ગીતો જનસુખાકારી લાવવા સારુ અગર તો ધાન્ય વધુ પકવવા સારુ ગાવામાં આવતા હતાં અને તેની સાથે નૃત્ય કરવામાં પણ આવતું હતું, એવા ઉલ્લેખો મળી આવે છે.

સૂત્રસમયમાં પ્રખ્યાત વૈયાકરણી પાણિનિએ નૃત્ય વિષે થોડા ઉલ્લેખો કરેલા છે. વૈદિક સાહિત્યનો આ છેલ્લો સમય ગણાય. વેદની ક્રિયાઓને લગતા તેમજ રૂઢિથી સ્થાપિત થયેલા કાયદાઓ અગર રિવાજોને લગતા આ સૂત્રગ્રંથો છે. પરંપરાથી ચાલતી આવેલી પ્રણાલિકાથી સચવાઈ રહેલી ક્રિયાઓ તથા રૂઢિઓનો પ્રચાર દિવસે દિવસે એટલો વધ્યો કે તેને સુવ્યવસ્થિત ગોઠવવાનો તેમજ સ્મરણ-શક્તિને અનુકૂળ થાય તેવી સર્વ વિગતોને ટૂંકાણમાં રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન થયો, જે સૂત્રોનો મુખ્ય ઉદ્દેશ હતો.

પાણિનિએ સૂત્રસમયના ઉચ્ચ કોટિના મહાન વૈયાકરણી પંડિત હતા. વેદનો અભ્યાસ કરવામાં પ્રાતિશાખ્યસૂત્ર ઉપયોગી છે. વેદના સ્વરો, તેનો ઉચ્ચાર, છન્દ ઇત્યાદિ વિષયોની તેમાં ચર્ચા કરેલી છે તેમજ સ્વરોના સૂક્ષ્મ ફેરફાર વિષે પણ વિવેચન કરેલું છે. આ પંડિતે ભાષાનું વ્યવસ્થાપૂર્વક પૃથક્કરણ કરી જે નિયમો અને સૂત્રો રજૂ કર્યાં છે તે અન્ય કોઈ પ્રજાના નિયમો કરતાં ચઢી જાય તેવા છે, તેમના સમયથી જ સંસ્કૃત યુગનો આરંભ થયેલો મનાય છે, કારણ કે સંસ્કૃત ભાષાને એમણે જે સ્થાયી સ્વરૂપ આપેલું છે તેની અસર સંસ્કૃત યુગના સર્વ સાહિત્ય ઉપર પડેલી છે.

આ પ્રખ્યાત પંડિત વૈયાકરણી હિંદુસ્તાનના વાયવ્ય કોણના પ્રદેશમાં આવેલા પ્રખ્યાત તક્ષશિલાના વિશ્વવિદ્યાલયમા અભ્યાસ કરતા હતા એમ મનાય છે. આ વિશ્વવિદ્યાલયમા સંગીતશાસ્ત્ર તેમજ નૃત્યકલાનો પણ અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો એમ કહેવાને કારણો છે.

પંડિત પાણિનિએ નૃત્–to dance–નૃત્ય કરવું એ ધાતુના વિવેચન અંગે બે પ્રખ્યાત નૃત્યકારોનાં નામો દર્શાવ્યાં છે. આ નૃત્યકારોનાં નામો શિલાલિન્ અને કૃશાશ્વિન્ હતાં. તેઓ નૃત્યકલામાં ઘણા પ્રવીણ હતા અને તેમણે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર પુસ્તકો લખેલાં હતાં એમ મનાય છે.

ભરતમુનિએ પણ નાટ્યશાસ્ત્ર લખેલું છે અને તે એક મહાન પ્રમાણભૂત ગ્રંથ છે, અને તે સંપૂર્ણ વિસ્તૃત અભ્યાસ માગી લે છે એટલે અત્રે તેનો ઉલ્લેખ કરેલો નથી. તેનુ આગળ વિવેચન કરેલું છે.

વળી મહાભારત અને રામાયણના સમયમાં સંગીત તેમજ નૃત્યકલા વિષે ઘણા ઉલ્લેખો મળી આવે છે, અને તે ઉપરથી એમ સિદ્ધ થાય છે કે નૃત્યકલાનું શિક્ષણ-પુરુષો તેમજ સ્ત્રીઓને ખાસ આવશ્યક મનાતું હતું અને તે વિના શિક્ષણ અધૂરું મનાતું. પરંતુ આ સમય વૈદિક કાલ પછીથી આવે છે. એટલે મહાભારત અને રામાયણના સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે અત્રે વિચાર કરેલો નથી.

રાગ-રાગિણીઓનું ધોરણ

પરિશિષ્ટ (अ)

હવે આપણે જરા વધુ ઊ ડા ઊતરીએ આપણે આગળ જાણી ગયા કે વૈદિક કાળમા ઘણા મહાન સ ગીતાચાર્યો થઈ ગયા હતા. તેમણે કેટલા-સ્વતંત્ર મતો સ્થાપિત કર્યા હતા એટલે તે સમયમા રાગ-રાગિણીઓ-નું ધોરણ હોવુ જોઈએ જે સ્વતંત્ર મતો સ્થપાયલા હતા તે નીચે પ્રમાણે છે —

(૧) સોમેશ્વર અગર શિવમત.

(૨) કાલિનાથ અગર શ્રીકૃષ્ણે સ્થાપેલો મત

(૩) ગણેશ મત

(૪) હનુમાન મત

(૫) રાવણ મત

(૬) ઇન્દ્રપ્રસ્થ મત

વગેરે.

હવે આ મતો પ્રમાણે મુખ્ય ૭ રાગ અને.છત્રીસ રાગિણીઓનું ધોરણ સર્વમાન્ય હતું. એટલે મુખ્ય ૭ રાગ અને તે દરેકની ૬ રાગિણી-ઓ જેને તેમની ભાર્યાઓની ઉપમા આપવામા આવી હતી. પરંતુ મુખ્ય રાગો અને રાગિણીના નામમા તફાવત હતો.

આ મત પ્રમાણે રાગોનાં નામો નીચે પ્રમાણે છે :—

	મતોનાં નામો	મૂખ્ય રાગોના નામો	રાગિણીઓના નામ	કઇ ઋતુમા ગાવાના
૧	સોમેશ્વર મત-	૧. શ્રી.	૧. માલવી. ૨. ત્રિવેણી. ૩. ગૌરી. ૪. કેદારી ૫. મધુમાધવી. ૬. પાહડિકા.	શિશીર.
		૨ વસંત	૧. દેશી. ૨. દેવગિરી. ૩. વૈરાટી. ૪. તોડિકા. ૫. લલિતા. ૬. હિંદોલી.	વસંત.
		૩. ભૈરવ.	૧. ભૈરવ. ૨. ગુર્જરી. ૩. રેવા. ૪. ગુણકરી. ૫. બંગાલી. ૬. બહુલી.	ગ્રીષ્મ.
		૪. પંચમ.	૧. બિભાસ. ૨. ભુપાલી. ૩. કર્ણાટી. ૪. બડહંસિકા ૫. માલશ્રી. ૬. પટમજરી.	શરદ.

	મતોનાં નામો	મુખ્ય રાગોના નામો	રાગિણીઓનાં નામો	કયા ઋતુમાં ગાવાના
		૫ મેઘ	૧. મલ્લારી. ૨. મોરટી. ૩ આવેરી. ૪. કૌશિકી. ૫. ગાધારી. ૬ હરશૃંગારી.	વર્ષા.
		૬. નટનારાયણ.	૧. કામોદી. ૨. કલ્યાણી. ૩. આભેરી. ૪. નાટિકા. ૫. સારંગ ૬. નટ હંબીર.	હેમન્ત.
	અર્થાત્ રાગની	સંખ્યા કુલ	૪૨ હતી—	
૨	હનુમાન મત.	૧. ભૈરવ.	૧. મધ્યમા. ૨. ભૈરવી ૩. બંગાલી. ૪. વરાટિકા. ૫ સૈંધવી.	અહિં ૭ રાગ અને દરેક રાગને પાંચ રાગિણીઓ માનેલી છે.
		૨. કૌશિક.	૧. તોડી. ૨. શંભાવતી. ૩. ગૌરી. ૪. ગુણકરી. ૫. કકુભા	

	મતોનાં નામો	મુખ્ય રાગોના નામો	રાગિણીઓનાં નામો	કઇ ઋતુમાં ગાવાના
		૩. હિંડોલ.	૧. વેલાવલી ૨. રામકરી. ૩. દેશાખ્યા. ૪. પટમંજરી. ૫ લલિના.	
		૪. દીપક.	૧. કેદારી. ૨. કાનડી. ૩. દેશી. ૪. કામોડી. ૫. નાટીકા.	
		૫. શ્રી.	૧. વસંતી. ૨ માલવી. ૩. માલશ્રી. ૪. ધનાશ્રી. ૫. આસાવરી.	
		૬. મેઘ.	૧. મલ્લારી. ૨. દેશકારી. ૩ ભુપાલી. ૪. ગુર્જરી. ૫ ટક.	
	અર્થાત્ આ મત પ્રમાણે	રાગની સંખ્યા	કુલ ૩૬ હતી.	
૩	ઇન્દ્રપ્રસ્થમત.	૧. ભૈરવ.	૧. ભૈરવી ૨. રામકરી. ૩. તોડી ૪. ગુર્જરી.	

	મતોનાં નામો	મુખ્ય રાગનાં નામો	રાગિણીઓના નામ	કઇ ઋતુમા ગાવાના
		૨. કૌશિક.	૧. ખંભાવતી. ૨. વાગેશ્વરી ૩ કકુભ. ૪. પગ્જ. ૫ શોભની.	
		૩. હિંડોલ.	૧. વસતી. ૨. પંચમી. ૩. વૈમાવ્વી. ૪. વિચારી. ૫ લલિત	
		૪ દીપક.	૧. ધનાશ્રી. ૨. મુલતાની. ૩. નટી ૪. જયતશ્રી. ૫ ભીમપલાશી	
		૫ શ્રી.	૧. માલવી ૨. ત્રિવેણી. ૩. ગૌરી. ૪ કર્પુરી ૫ બિટકી	
		૬. મેઘ.	૧. મેારટી. ૨. સારંગ. ૩. બહુર. ૪. બડહંસી. ૫. મધુમાધવી	

આ મત પ્રમાણે મૂળ ૭ રાગ અને ૨૯ રાગિણીઓ મળી કુલ ૩૫ રાગ હતા.

કાલિનાથના મત પ્રમાણે મુખ્ય ૭ રાગ, દરેક રાગને ૭ રાગિણીઓ અને ૮ પુત્રો એટલે કુલ રાગોની સંખ્યા આ મત પ્રમાણે ૫૦ થતી હતી.

ગણેશ મતં સારુ નીચેનો એક પ્રખ્યાત દુહો છે :—

" ભૈરવી, વિભાકરી, અરૂ ભજૈ ગિન ગુજરી કૌ ચૌથી ગુનકલી
(૧) (૨) (૩) (૪)
ઔર વિલાવલ સુનાહી હૈ,
(૫)

પુત્ર ઇનિકે સુનૌ ભૈરવી કો દેવગાંધાર, તાકૌ સુધરઈ સૌં અધિક પિયાર હૈ,

દૂજૈ વિભાકરી અરૂ પુત્ર હૈ બિભાસ બાકૌ સૂહી કૌ વિભાસ માન રાખન સૅવાર હૈ,

તીજૈ સુન ગુજરી કૌ પુત્ર દેવસાગ ભયો, રાગની કે વાગવેલ જૂહી નિહારી હૈ,

ચૌથે ગુનકલી પુત્ર વાકૌ ગંધાર સુનૌ, કુરંગ રાગિની તૌ વાકે મનકી પિયારી હૈ,

પાંચેં બિલાવલ પુત્ર વાકૌ સૂહા સુન સુહે કી પિયારી નારી બહુલી તિહારી હૈ.

આ ઉપરથી એટલું કહી શકાય કે ઓછા રાગવાળા મતો પ્રથમ ઉપસ્થિત થયેલા હોવા જોઈએ, અને તેમાં રાગો ધીમે ધીમે ઉમેરાતા ગયા, તે એટલે સુધી કે પુત્રથી ન અટકતાં પુત્રવધૂઓનું પણ ધોરણ દાખલ થયું, અર્થાત્ રાગ પરિવારની કલ્પના ઉત્તરોત્તર વધતી ચાલી.

ગણેશ મત પ્રમાણે મૂળ પાંચ રાગ અને તેનો એકેક પુત્ર માની કુલ ૧૦ રાગ દર્શાવ્યા છે, ઇન્દ્રપ્રસ્થ મત પ્રમાણે રાગની સંખ્યા ૩૫ હતી, હનુમાન મત પ્રમાણે ૩૬, સોમેશ્વર મત પ્રમાણે ૪૨ અને કાલિનાથ મત પ્રમાણે ૫૦—એમ અનુક્રમ વધતો ચાલ્યો હોય એમ જણાય છે.

સોમવલ્લીનું માહાત્મ્ય

પરિશિષ્ટ (ચ)

આ સોમવલ્લીનું માહાત્મ્ય સામવેદમાં ઘણું જ માનેલું છે, તેથી આ સોમવલ્લી શું હશે તથા તેનો રસ કેવા પ્રકારનો હશે, તેની શી અસર થતી હશે વગેરે પ્રશ્નો સહજ ઉદ્‌ભવે છે.

આ સોમલતાનું વર્ણન વેદમાં વિશેષ રૂપથી જોવામાં આવે છે. ઋષિમુનિઓએ સોમની ઘણી જ સ્તુતિ કરેલી છે, અને તેનો રસ દેવતાઓને અર્પણ કર્યા પછી તે પીધાથી તેઓને ઘણો આનંદ થયેલો દર્શાવેલો છે. વેદમાં આ સોમલતાનો રસ તૃપ્તિદાયક, આનંદદાયક તેમજ મધુર વર્ણવેલો છે, તેમ જ તે રસ મીઠો અને કેફી પણ હતો.

આ સોમલતા પહાડની લતા હોવી જોઈએ, જે નીચેના ઋગ્વેદમાના શ્લોક ઉપરથી સાબિત થાય છે.

> " यत्सानोः सानुमारुहत् भूर्य्यस्पष्ट कर्त्वम् ।
> तदिन्द्रोऽर्थं चेतति यूथेन वृष्टि रेजति ॥ "

જ્યારે યજમાન સોમવલ્લી લેવાને માટે એક પર્વતશિખર ઉપરથી બીજા પર્વતશિખર ઉપર ચઢે છે ત્યારે જ સોમયજ્ઞનો આરંભ થાય છે. ઇંદ્ર તે વેળા એ યજમાનપ્રયોજન સમજીને યજ્ઞસ્થળમાં આવે છે. આ સોમવલ્લી શીતપ્રધાન દેશનો છોડ હોવો જોઈએ એમ લાગે છે.

આ રસ તૈયાર કરવાની ઘણી મોટી વિધિ કરવામાં આવતી હતી. ધીમે ધીમે ટીપું ટીપું કરીને તે રસ કાઢવામાં આવતો હતો તથા તે દૂધના જેવો જાડો હતો.

"सन्ते पयांसि समुयन्तु वाजा" (सोमसूक्त)
અર્થાત્ હે સોમ, તમારા ઉપર દર્શાવેલા ગુણવાળાં દૂધ સર્વ તમોને પ્રાપ્ત થાઓ.

સોમમાં તંતુ અર્થાત્ તેનો રસ કઢયા પછી કૂચા રહેતા. સોમ રસ કૂટીને કાઢવામા આવતો હતો, અને તે જુદા વાસણમાં રાખવામાં આવતો હતો. એ વાસણ લાકડાનું બનતું હતું, જેને 'ચમસ' કહેતા અને તેનો રસ લેવાનુ વાસણ બીજું હતું, જેને 'ગ્રહ' કહેતા.

આ સોમલતાના અભાવે 'પુત્તિકા,' નામની લતા વાપરવાનું વિધાન છે. 'सोमाभावे पुत्तिकामभिपुनुयात्" આ પુત્તિકા તે પુઈ હશે એમ કેટલાકનું માનવું છે.

આ સોમરસના વિવિધ ગુણ બતાવેલા છે. તે પુષ્ટિકારક, રોગ-નાશક, ધનની વૃદ્ધિ કરવાવાળો છે, શરીર તેમજ મનની પુષ્ટિ અર્પનાર છે.

"गयस्फानो अमीहा वसुवित्पुष्टिवर्धन"

ઋષિઓ આ સોમરસ પીને મત્ત હૃદયથી વેદ રચતા, અને તે રસ પીધાથી વર્ણન કરવાની શક્તિ વધતી હતી, તથા હૃદયમાં સારા સારા ભાવ આવતા હતા, અર્થાત્ આ રસ માદક હશે એમ લાગે છે.

સોમયજ્ઞ

યજ્ઞો ઘણા પ્રકારના થતા હતા. મુખ્ય હવિર્યજ્ઞ અને સોમયજ્ઞ. હવિર્યજ્ઞમાં દહીં, દૂધ, ઘી, પુરોડાશ વગેરેની આહુતિ આપવામાં આવતી અને સોમયજ્ઞમાં સોમરસની આહુતિ આપવામા આવતી. હવિર્યજ્ઞ તથા સોમયજ્ઞોના પ્રકાર ઘણા છે. કૃષ્ણયજુર્વેદના પ્રથમ કાંડમાં સર્વ યજ્ઞનાં નામ તથા તેની વિધિ દર્શાવેલી છે, પરંતુ બ્રાહ્મણ ભાગમાં સુસ્પષ્ટ છે.

સેામયજ્ઞ સાત પ્રકારના છે. અગ્નિષ્ટોમ, અત્યગ્નિષ્ટોમ, ઉક્થ, ષોડશી, વાજપેય, અતિરાત્ર અને આપ્તેાર્યામ, પરંતુ મુખ્યતઃ અગ્નિષ્ટોમ સેામરસથી સાધિત થતેા હેાવાથી તેને જ સેામયાગના ઉપનામથી ઓળખવામાં આવે છે.

આ સેામયાગ એક દિવસમાં થઈ જાય, ૭ થી ૧૨ દિવસમાં થાય તથા ૧ પખવાડિઉ તથા તેનાથી પણ વધુ ચાલે તેવા પ્રકારના હતા, જેને અનુક્રમે એકાહ, અહીન સત્ર તથા દીર્ઘ સત્રના ઉપનામથી ઓળખવામાં આવતા હતા.

આ અગ્નિષ્ટોમ યજ્ઞ કરવાનેા કાળ વસંત જણાવ્યેા છે. 'वसंते ऽग्निष्टोमः' (कात्यायन सूत्र), 'वसंते ज्योतिष्टोमेन यजेत' (આપસ્તંમ સૂત્ર) કારણ કે વસંત ઋતુમાં જ ઘણેા સેામ મળી શકે છે, તેથી ઋષિએા વસંતકાળમાં જ સેામયાગ કરવા પ્રવૃત્ત થતા.

સેામયાગના દેવ અગ્નિ છે,;અનેઅગ્નિષ્ટોમ=(अग्नेः स्तोमः स्तवन इत्यग्निष्टोमः) એટલે અગ્નિનું સ્તવન કરવું તે અર્થાત્ આ યજ્ઞમાં અગ્નિનું સ્તવન કરવામાં આવતું હતું, અને અગ્નિનાં સ્તેાત્રેાથી તેની પૂજા કરવામાં આવતી હતી. અન્ય દેવતાઓની તેને લઈને આનુષંગિક પૂજા થતી; જે દેવતાએા સૂર્ય, ઇન્દ્ર, વાયુ, મિત્ર, વરુણ ઇત્યાદિ હતા.

આ યજ્ઞ કરવા યજ્ઞકાર્યમાં કુશલ એવા મહાવિદ્વાન બ્રાહ્મણેાને બેાલાવવામાં આવતા હતા. તથા પવિત્ર જગ્યાની પસંદગી કરવામાં આવતી. પછી ચાર દરવાજાવાળેા એક મંડપ બનાવવામાં આવતેા, જે મંડપને 'પ્રાચીન વંશ' કહેવામાં આવતેા. આવી રીતે મંડપ તૈયાર થયા પછી યજ્ઞને ઉપયેાગી સર્વ પદાર્થો ભેગા કર્યા પછી પુરેાહિત યજમાનને ઘરમાં લઈ યજ્ઞ વિષે ઉપદેશ આપતેા.

જુદા જુદા યજ્ઞોમાં જુદા જુદા પુરોહિતોની સંખ્યા જોઈએ. સોમયજ્ઞમાં ૧૬ પુરોહિત જોઈએ. તેના નામ નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) બ્રહ્મા, (૨) ઉદ્‌ગાતા, (૩) અધ્વર્યુ, (૪) હોતા, (૫) પ્રસ્તોતા, (૬) બ્રાહ્મણાચ્છંસી, (૭) મૈત્રાવરુણ, (૮) પ્રતિપ્રસ્થાતા, (૯) પોતા, (૧૦) પ્રતિહર્તા, (૧૧) અચ્છાવાક, (૧૨) નેષ્ટા, (૧૩) આગ્નિધ્ર, (૧૪) સુબ્રહ્મણ્ય, (૧૫) ગ્રાવસ્તુત અને (૧૬) ઉન્નેતા.

આમાં મુખ્ય ૪ ઉદ્‌ગાતા, અધ્વર્યુ, હોતા અને બ્રહ્મા હતા. બીજા મદદ કરનાર મનાતા

(૧) હોતાના મદદ કરનાર મૈત્રાવરુણ, અચ્છાવાક, ગ્રાવસ્તુત.
(૨) ઉદ્‌ગાતાના ,, પ્રસ્તોતા, પ્રતિહર્તા અને સુબ્રહ્મણ્ય.

યજ્ઞ કરતાં પહેલાં દીક્ષા લેવી પડે છે, અને દીક્ષા લેતા પહેલા યજમાનને હજામત કરાવવી જોઈએ ત્યારપછી સ્નાન કરી સ્વચ્છ કપડાં પહેરી, સહકુટુંબ મિત્રમંડળસહ આનંદથી યજ્ઞમંડપમાં વેદમંત્રોચ્ચાર કરતા કરતા મંડપના પૂર્વ તરફના દરવાજાથી પ્રવેશ કરવાનો હોય છે. યજમાન ક્ષત્રિય અગર વૈશ્ય હોય છતાં દીક્ષા લીધા પછી તે બ્રાહ્મણ મનાતો

પછી ગાય તથા વસ્ત્રાદિકનું ઇનામ આપી સોમવલ્લી વેચાતી લેવામાં આવતી, અને તેને માનપૂર્વક અગ્નિકુંડની દક્ષિણ તરફ એક લાકડાના બાજઠ ઉપર હરણના ચામડા ઉપર મૂકી, એક નાનો સરખો યજ્ઞ કરવામાં આવતો, તથા અતિથિનો ઉચિત સત્કાર કરવામાં આવતો. પછી તેને ધોઈ સાફસૂફ કરી વિધિપૂર્વક સોમવલ્લીને વાટીને રસ કાઢવામાં આવતો. આ રસને લાકડાના વાસણોમાં સ્વચ્છ વસ્ત્રથી વિધિપૂર્વક ગાળવામાં આવતો.

સોમરસ કાઢવાની ક્રિયાનું નામ સોમાભિષવ કહે છે. અને તે દિવસમાં ત્રણ વાર કાઢવામાં આવતો. પ્રાતઃકાળે સોમાભિષવનું નામ પ્રાતઃ સવન, મધ્યમાં મધ્યાહ્ન સવન, સાયંકાળે સાયં સવન કહેવાય છે. પછી આ સોમરસની આહુતિ આપી છેલ્લો રહેલો ભાગ પીવા માટે રાખવામાં આવતો, જે મંત્ર તથા સ્તુતિપાઠ કરી પીને સર્વ કૃતાર્થ થયેલા પોતાને માનતા યજ્ઞ થઈ ગયા પછી યજ્માન પુરોહિતોને ગાયો, સુવર્ણ વસ્ત્ર, ઘોડા, ભેંસ, બકરા, જવ તથા અન્નાદિ આપીને સંતોષતા તે સિવાય અન્ય બ્રાહ્મણો, દીન, અનાથ તથા દુઃખીને પણ અન્ન વસ્ત્રાદિ વડે ચવામાં આવતા, અને યજ્ઞ પૂરો થયા પછી બંધુ, બાંધવો, સગાવહાલા, સહકુટુંબ યજ્માનને પુરોહિત ઘણા ઠાઠમાઠથી નદી અગર તો પુણ્યમય જળાશયમા સ્નાન કરવા લઈ જતા. પુરોહિત સામગાન કરતા કરતા જતા તથા યજમાનાદિ પુરુષો અને સ્ત્રીયો પાછળ તેમના ઉચ્ચારેલા નિધન વાક્યો ઉપાડી લઈ ગાતા, જેને અંગ્રેજમાં 'chorus' કહીએ તો અસ્થાને ગણાશે નહીં. આવી રીતે સ્નાન કર્યાથી સર્વ પાપની મુક્તિ મળતી એમ માન્યતા હતી.

ઉદ્ગીથની મહત્તા

પરિશિષ્ટ (क)

ઉદ્ગીથ વિષે ઉપનિષદ્મા એવુ સુદર વર્ણન કરેલુ છે કે તે અતિશયોક્તિવાળુ ન હોય એમ આપણને લાગ્યા વિના રહેતુ નથી.

તુકારામ તાત્યાના ઉપનિષદ્ પ્ર૦ ૧, શ્લો ૨, પૃષ્ટ ૪૭ ઉપર તેઓ લખે છે કે –

"Therefore let a priest who is going to perform the sacrificial work of a Sāma singer, desire that his voice may have good tone, & let him perform the sacrifice with a voice that is in good tone'

અર્થાત્ ઉદ્ગીથ તેમજ તેમના સાથીદારોએ કેવા સ્વરથી ગાવુ જોઈએ તે જણાવ્યુ છે અને તેમને સુમધુર અવાજની આવશ્યકતા દર્શાવી છે, એટલે સામના મત્રો જેમણે ગાવાના હોય તેમણે પોતાનો અવાજ કેળવવાનો છે એમ જણાવ્યુ છે

વળી 'ઉદ્ગીથ'ની મહત્તા બતાવવા નીચેના શબ્દો ખાસ વાચવા યોગ્ય છે –

"The earth constitutes the essence of all substances, water is the essence of the earth, & annual herbs of water, man forms the essence of annual herbs, and speech is the essence of man Rig is the essence of speech, Sāma of the Rig and of the Sāma, the Udgitha is the essence"

અર્થાત્ સર્વ તત્ત્વોનું મૂળ તત્ત્વ ઉદ્ગીથને માનવામાં આવ્યું છે. સર્વ વસ્તુઓનું તત્ત્વ પૃથ્વી, પૃથ્વીનું પાણી, પાણીનું લીલોતરી, લીલોતરીનુ મનુષ્ય, મનુષ્યનું વાચા, વાચાનું ઋક્, ઋક્નું તત્ત્વ સામ અને સામનું ઉદ્ગીથ આમ આવી પરંપરાથી ઉદ્ગીથને સર્વ વસ્તુનું મૂળ તત્ત્વ માન્યુ છે, એટલુ બધુ મહત્ત્વ એને આપેલું છે કે જે માનવું જરા વધારે પડતુ ન હોય એમ લાગે છે

વળી તુકારામ તાત્યા ઉપનિષદ્ પ્ર ૧, પૃષ્ઠ ૧૧૨-૧૧૪ ઉપરના લખાણથી આને વધુ સમર્થન મળે છે .—

" Life is Ut (ઉદ્), for by life all this is upraised. Speech is Githa It is Ut and Githa, therefore, it is Utgitha . ....Therefore, let one who is to perform the duties of a Ritwig, desire to acquire the *musical notes* together with speech By that speech which has obtained the musical notes, let him perform the rites of the Ritvig Therefore, people are desirous to look during the sacrifice upon the sweet toned performer of the Udgitha as upon a rich man

અર્થાત્ જીવન એ જ ઉદ્ અને વાચા એ ગીથ-એટલે જીવન અને વાચા એ ઉદ્ગીથ-તેથી ઋત્વિજે પોતાનો અવાજ સારી રીતે કેળવી સુમધુર અવાજથી મંત્રોચ્ચાર કરવાનો છે, અને સુમધુર સ્વરમાં ઋત્વિજને પૈસાદાર માણુસ સાથે સરખાવેલ છે, એટલે એની મહત્તા વધારી છે

આ ઉપરથી આપણે સંગીતની મહત્તા તે સમયે કેટલી હતી અને સામના મંત્રોચ્ચાર કરનારાઓને કેટલું મહત્ત્વનું સ્થાન આપવામાં આવતું હતુ તે સમજી શકાય તેમ છે.

પ્રશ્નોત્તરી

પ્રકરણ ૧

વેદકાલીન સંગીત

૧. વેદો કેટલા હતા અને ક્યા ક્યા ?

૨. ઋગ્વેદ અને સામવેદમાં શો તફાવત છે ?

૩. ઋગ્વેદના સ્વરોના નામ કહો.

૪. વેદોનાં અંગો કેટલાં અને ક્યાં ? તેમા નિરુક્તની શી મહત્તા છે ?

૫. ઋગ્વેદના સ્વરો દર્શાવનાગ ચિહ્નો ક્યાં છે ?

૬. સ્વરોનાં લક્ષણો, તેની જાતિ અને તેના દેવ, ઋષિ, છંદ વિષે તમે શું જાણો છો ? તે વિષે તમારો શો અભિપ્રાય છે ?

પ્રકરણ ૨

સામવેદના સ્વરો

(૧) સામવેદમાં ક્યા સ્વરો હતા અને તેનાં નામ કહો.

(૨) સામના સ્વરોની હાલના સ્વરો સાથે સરખામણી કરો.

(૩) સામના સ્વરોના નોટેશન સંબંધી વિવેચન કરો

(૪) સામના સ્વરોના સંશોધન વિષે ટૂંક હકીકત લખો.

(૫) ઊચ, નીચ સ્વરો એટલે શું અને ઉદાત્ત, અનુદાત્ત સ્વરોનો સપ્તકના ક્યા સ્વરો સાથે મેળ લેવાયો છે ?

(૬) સામવેદના સ્વરોનો ક્રમ કેવો છે?

(૭) સામવેદના સમયમાં વાદી સમવાદી સ્વરોનું ધોરણ હશે? અને હોય તો તેનાં કારણો આપી સમજાવો.

(૮) સામવેદના સ્વરોનાં સંશોધનના ક્રમ વિષે ટૂંકમાં હકીકત જણાવો.

પ્રકરણ ૩

સામના મંત્રો

(૧) સામના મંત્રોના વિભાગ કયા કયા છે તે દર્શાવો.

(૨) આ મંત્રોની ઋચાઓ કયા છંદોમાં ગવાતી હતી?

(૩) આ ઋચાઓ ક્યારે ગાવામાં આવતી હતી? અને તે કોણ કોણ ગાતા હતા?

પ્રકરણ ૪

મંત્રોચ્ચાર કરવાની રીત

(૧) ઋચાઓ ઉપર અક્ષરો આંકડા લખેલા છે તે શું દર્શાવે છે?

(૨) ગાત્રવીણા એ શું છે? તેની આકૃતિ દોરી કયો સ્વર કયાં દર્શાવેલો છે તેની સમજ આપો.

(૩) ગોકર્ણીકૃતિ હસ્ત એટલે શું?

૧ ૧ ૧
(૪) ओ, ओ २, ओ, २, ३ વગેરે નિશાનીઓની સમજ આપો. અને તે કયા સ્વરોમાં કેમ દર્શાવી શકાય તે સમજાવો.

(૫) આ ઋચાઓમાં શબ્દોમાં ગાનાની દૃષ્ટિએ જે ફેરફારો કરેલા જોવામાં આવે છે તે બદલ હકીકત ટૂંકમાં જણાવો.

(૬) આ સિવાય આ ઋચાઓનાં ગાનમાં કયી કયી બાબતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે ?

(૭) ગાયત્રીમંત્રની ઋચાના નોટેશન વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૮) જ્યેષ્ઠ સામના નોટેશન વિષે ટૂંક હકીકત લખો.

(૯) સામ નોટેશનમાં કેટલીક નિશાનીઓ વિષે શા ખુલાસા કરવામાં આવ્યા છે તે જણાવો.

(૧૦) આ નોટેશનમાં કોમલ, તીવ્રાદિ સ્વરોના ચિહ્નો તમને જણાય છે ? તાલનો પ્રકાર કેવો હશે તે જણાવો.

(૧૧) સામ નોટેશનમાં જુદા જુદા સ્વરોથી શરૂ કરવાની રીત હોય તો તેનું પરિણામ શું આવે ? આ બાબતમાં ગ. કૃ. ગા. મૂળેનું શું કહેવું છે અને તેમાં તમારો શો અભિપ્રાય છે તે જણાવો.

(૧૨) આ વૈદિક સામ કયા કયા છંદોમાં ગાવામાં આવતા હતા ?

પ્રકરણ ૫

તાલ વિષે

(૧) તાલની ઉત્પત્તિ વિષે કાત્યાયન મુનિ શું કહે છે ?

(૨) તાલની માત્રાઓ તથા લય વિષે ટૂંકમાં હકીકત જણાવો.

(૩) માત્રાનાં પ્રમાણ કયા પક્ષીઓ સાથે સરખાવ્યાં છે ?

(૪) હ્રસ્વ, દીર્ઘ, પ્લુત વગેરેની માત્રાઓ બદલ દાખલા આપી સમજાવો.

(૫) સામ સંગીતમાં તાલનું ધોરણ કેવું હતુ ?

પ્રકરણ ૬
વેદકાલનાં વાદ્યો વિષે

(૧) વાદ્યોના કેટલા અને કયા પ્રકાર છે?

(૨) દરેક વાદ્યના પ્રકારોના દાખલા આપી સમજાવો.

(૩) તત-વાદ્યમાં વીણાના કેટલા પ્રકારો આપેલા છે? અને તે ઉપરથી તમે શું અનુમાન બાંધો છો તે સમજાવો.

પ્રકરણ ૭
વેદકાલના સંગીતાચાર્યો

(૧) વૈદિક કાલના સંગીતાચાર્યોનાં નામો આપો.

(૨) તે સમયનાં સંગીત વિષે તમારો શો અભિપ્રાય છે? તે કેવા પ્રકારનું સંગીત હતું?

પ્રકરણ ૮
ગાંધર્વ વેદ

(૧) ગાંધર્વ વેદ વિષે જે જાણતા હો તે લખો.

(૨) ગાંધર્વ એટલે શું? ગાંધર્વ અને ગાંધારને શો સંબંધ છે?

(૩) ગાંધાર વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

પ્રકરણ ૯
વેદકાલમાં નૃત્યકલા

૧. નૃત્યકલા ક્યારથી શરૂ થઈ?

૨. નૃત્યના પ્રકારો લખો.

૩. સંસ્કૃત વૈયાકરણી પાણિનિએ નૃત્ય વિષે શો ઉલ્લેખ કરેલો છે?

રાગ-રાગિણીઓનું ધોરણ

પરિશિષ્ટ (अ)

(૧) મુખ્ય મતો કેટલા અને તે દરેકમાં મુખ્ય રાગ અને રાગિણીઓ કેટલાં ?

(૨) આ રાગ-રાગિણીઓનાં ધોરણ વિષે તમારું શું માનવું છે ? હાલ શું ધોરણ છે !

સોમવલ્લીનું માહાત્મ્ય

પરિશિષ્ટ (च)

(૧) સોમવલ્લી એટલે શું ! તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૨) સોમલતાના રસનો શો ઉપયોગ કરવામા આવતો હતો ? તેની કેવી અસર થતી હતી ?

(૩) સોમરસ કાઢવાની વિધિ વિષે ટૂંકમાં લખો.

(૪) સોમયજ્ઞના પ્રકાર કેટલા ? તે ક્યારે અને શા માટે કરવામાં આવતા હતા ?

ઉદ્‌ગીથની મહત્તા

પરિશિષ્ટ (क)

(૧) કોને ઉદ્‌ગીથ કહેવામાં આવતા હતા ?

(૨) ઉદ્‌ગીથની મહત્તા વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

પ્રકરણ ૧૦

મૌર્ય અને ગુપ્તકાલીન સંગીત

મૌર્ય સંગીત

હિંદુસ્તાનના ઇતિહાસમા મૌર્ય તથા ગુપ્તકાલનો સમય હિંદનો એક સુવર્ણયુગ હતો. તે સમયના રાજાઓ મહાસમર્થ, વિદ્વાન, યુદ્ધકુશળ અને કલાના પોષકો હતા. પ્રજા પણ સમૃદ્ધ હતી–રાજ્યનો વિસ્તાર પણ ઘણો હતો. પંજાબ, મધ્યદેશ, બંગાળ, સૌરાષ્ટ્ર, મહારાષ્ટ્ર, વિદર્ભ (વગડ), મ્હેસુર વગેરે દેશો મૌર્ય રાજ્યના તાબામાં હતા. આ મૌર્ય સમયમા ચદ્રગુપ્ત તેમજ અશોક એ બે મહાન રાજાઓ થઈ ગયા.

ચંદ્રગુપ્ત મૌર્ય એક પ્રતાપી રાજા થઈ ગયો. તેણે મહાન ગ્રીક એલેક્ઝાંડરના સેનાપતિ સેલ્યુકસને હરાવી એ પ્રદેશ તાબે લીધો હતો, અને ગ્રીક પ્રતિનિધિ મેગાસ્થનિસ પાટલીપુત્રમાં (હાલનું, પટના) રહેતા હતા. તેમણે તે સમયની જાહોજલાલીનું વર્ણન આપેલું છે તે ઉપરથી તે સમયની સ્થિતિની આપણને ઝાંખી થઈ શકે છે, અને તે સમયની સમાજ અને રાજ્યવ્યવસ્થા પણ ઘણી સુંદર હતી એમ કહી શકાય. (વળી આ સમયમાં મહાન વિદ્વાનો, પંડિતો અને રાજનીતિજ્ઞો થઈ ગયા હતા. મહાન સંસ્કૃત વૈયાકરણી પાણિનિ, મહામુનિ કાત્યાયન, ચંદ્રગુપ્ત મૌર્યને મગધની ગાદી અપાવનાર પ્રખ્યાત રાજનીતિજ્ઞ બ્રાહ્મણ પ્રધાન વિષ્ણુગુપ્ત અથવા ચાણક્ય થઈ ગયા, * જે કૌટિલ્યના નામે પણ પ્રખ્યાત છે–એ બધા આ સમયનાં મહામૂલાં રત્નો ગણાય.)

મૌર્ય સમય ઈ. સ. પૂ. ૩૨૨ થી ઈ સ. પૂ. ૨૩૨

આ રાજાઓ સાહિત્ય અને કલાના પોષકો હતા. સાહિત્ય, સંગીત, નૃત્ય, ચિત્રકલા, શિલ્પ, સ્થાપત્ય ઇત્યાદિ કલાઓને તેઓએ એવું સુંદર પોષણ આપ્યું હતું કે દુનિયાભરમાં હિંદી સંસ્કૃતિ પોતાનું માથું ઊંચું રાખી શકી હતી.

મોહેન-જો-ડેરો અને હરાપ્પાની સંસ્કૃતિની અનુગામી આ સંસ્કૃતિ ગણાય. વળી હિંદના વાયવ્ય ખૂણામાં તક્ષશિલાની વિદ્યાપીઠ હતી તે એક અખિલ એશિયાના સંસ્કારનું મુખ્ય કેન્દ્ર હતું, અને ત્યારબાદ મગધ પ્રદેશમાં નાલંદા વિશ્વવિદ્યાલયની ઉત્પત્તિ થઈ હતી. આ બધી વિદ્યાપીઠો સંસ્કારનાં કેન્દ્રો સમાન હતી, અને તેમાં સંગીત, નૃત્ય, ચિત્રકલા, સ્થાપત્ય, શિલ્પ ઇત્યાદિ દરેક વિષયનું અધ્યયન કરાવવામાં આવતું હતું; અને તે અધ્યયન કરાવનાર આચાર્યો મહાપંડિતો અને વિદ્વાનો હતા, એટલે આ સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરવામાં નીચે જણાવેલાં સાધનોનો ઉપયોગ થઈ શકે તેમ છે :—

(૧) પ્રથમ તક્ષશિલા વિદ્યાપીઠ-અખિલ એશિયાના સંસ્કારનું મુખ્ય કેન્દ્ર હતું. વૈયાકરણી પાણિનિ તથા ચાણક્યે આ વિદ્યાપીઠમાં અધ્યયન કરેલું હતું.

(૨) ચાણક્ય ઉર્ફે વિષ્ણુગુપ્તે સંગીત વિષે કરેલા ઉલ્લેખો.

(૩) અશોકના સમયનાં અર્થાત્ મૌર્ય અને ગુપ્ત સમયનાં સ્થાપત્ય, શિલ્પ અને સ્તૂપોમાં સચવાયલાં નૃત્યદૃશ્યો.

(૪) ચીની મુસાફરોના ઉલ્લેખો વગેરે.

(૧) તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય

તક્ષશિલા વિદ્યાલય એ હિંદની મહાન સંસ્કૃતિનું મુખ્ય ધામ

પાણિનિનો સમય ઈ. સ. પૂ ૫૦૦.
કાત્યાયનનો સમય „ „ ૨૦૦.

હતું. વાયવ્ય સરહદમા આવેલું આ પ્રાચીન નગર મૂળ બ્રાહ્મણ સંસ્કૃતિનું કેન્દ્ર હતું, અને અખિલ હિંદ તેમજ એશિયા, ચીન વગેરે સ્થળોમાં તેની ખ્યાતિ પ્રસરેલી હતી.

આ વિદ્યાલયમાં અખિલ હિંદ તથા એશિયામાંથી જુદા જુદા દેશોમાંથી વિદ્યાર્થીઓ ભણવા આવતા હતા, એટલે એ એક અખિલ એશિયાની વિદ્યાપીઠ બની રહી હતી.

આ વિશ્વવિદ્યાલયમાં દરેક પ્રકારનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું. તેમા વેદ, ધનુર્વિદ્યા, આયુર્વેદ, શિલ્પ, હસ્તવિદ્યા, સંગીત, ચિત્રકલા, નૃત્ય, જ્યોતિષ, ધર્મશાસ્ત્ર ઇત્યાદિ અનેક વિષયો શિખવવામાં આવતા હતા. શિક્ષકો પણ સમર્થ અને પ્રભાવશાળી વિદ્વાનો હતા અને શિક્ષણ ઉચ્ચ પ્રકારનું આપવામાં આવતું હતું.

વિદ્યાલયનું વાતાવરણ ઘણું ઉચ્ચ પ્રકારનું હતું. ગુરુ-શિષ્ય સંબંધ પણ પિતા-પુત્રની તુલ્ય હતો, એટલે શિક્ષણનો લાભ ઘણા લોકો લેતા અને પોતાના ગામમાં જઈ તેનો પ્રચાર કરતા.

આ વિદ્યાલયમા સગીત, નૃત્ય તેમજ કલાના મહાન શિક્ષકો હતા, અને શાસ્ત્રીય રીતે તેનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું હતું, એટલે તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલયે સંગીતના પ્રચારમાં ઘણો અગ્રગણ્ય ભાગ ભજવ્યો છે એમ કહી શકાય.

આ વિદ્યાપીઠમાં મહાન શિષ્યો થઈ ગયા છે, જેમાંના—

(૧) પ્રખ્યાત સંસ્કૃત વૈયાકરણી પાણિનિ.

(૨) મહાન અર્થશાસ્ત્રી ચાણક્ય-કૌટિલ્ય-વિષ્ણુગુપ્ત વગેરે થઈ ગયા. તેમણે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો ઉપરથી તે સમયની સંગીતની સ્થિતિનો આપણને સહેજ ખ્યાલ આવ્યા વિના રહેશે નહીં.

(૧) મહાન વૈયાકરણી પાણિનિએ પોતાના સૂત્રોમા સંગીત વિષે ઉલ્લેખો કરેલા છે. नृत्–to dance–નૃત્ય કરવું એ શબ્દના વિવેચનમા તેમણે તે સમયના બે પ્રખ્યાત નૃત્યકારો—શીલાલિન (Silalin) અને કૃશાશ્વિન (Krishashwin)નો ઉલ્લેખ કરેલો છે.

(૨) હવે ચાણક્ય-કૌટિલ્ય વિષે કરેલા ઉલ્લેખથી સંગીત ઉપર ઠીક ઠીક પ્રકાશ પડે છે.

(૨) ચાણક્યે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો

આ મહાન પુરુષ ચંદ્રગુપ્તના દરબારમા મુખ્ય પ્રધાન અને સલાહકાર હતા. તેમણે રાજ્યવ્યવસ્થા કરવામા ઘણો સુંદર ફાળો આપેલો છે. તેમનું અર્થશાસ્ત્ર એક પ્રમાણભૂત પુસ્તક મનાય છે. તેઓ સ્વભાવે ઘણા ઝીણવટવાળા અને તીવ્ર બુદ્ધિના હતા. એમણે પોતાના અર્થશાસ્ત્રમા નીચેની વસ્તુઓને રાજ્યાશ્રય આપવાને લાયક ગણાવી છે:—

"Song, instrumental music, recitation, dancing, acting, writing, playing on Vina, flute (વેણુ) and drum (મૃદંગ), knowing the mind of others, making Scents etc ....those who know all these and can teach them to courtesans and actors, should be provided with livelihood by the State"

અર્થાત્ જે લોકો સંગીતના જાણકાર હોય, ગાઈ શકતા હોય, વાદ્યો વગાડી શકતા હોય, નૃત્ય કરી શકતા હોય, વીણા, વેણુ, મૃદંગ, આદિ વાદ્યો વગાડી શકતા હોય અને તે ગણિકાઓ તથા નૃત્યકારોને શીખવી શકતા હોય—આવા બધાને રાજ્યાશ્રય મળવો જોઈએ અને રાજ્યે જ તેમના ભરણપોષણની જવાબદારી સ્વીકારવી જોઈએ.

અને ચાણક્યે ખરેખર સત્ય જ કહ્યું છે કે રાજ્યાશ્રય વિના કલાનો ઉદ્ધાર થઈ શકે નહિ. આ સત્ય તેમણે અનુભવેલું હોવું જોઈએ. આ સત્ય આ જ પણ એટલું જ સત્ય છે, એટલે આ જ પણ જો કલાનો ઉદ્ધાર કરવો હોય તો રાજ્યાશ્રય વિના થઈ શકશે નહિ.

કૌટિલ્યના સમયમાં ગણિકાઓનું જુદું ખાતું હતું અને દરબારમાં તેમનું સ્થાન હતું. આ ગણિકાઓ ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય, વગેરે કલામાં પ્રવીણ રહેતી હતી, અને તે કલામાં નિપુણતા મેળવવા સંગીતશાસ્ત્રીઓ પાસે તાલીમ લેતી હતી.

આ ચાણક્યનું નામ વિષ્ણુગુપ્ત હતું અને વિષ્ણુગુપ્ત નામના એક પંડિતે 'પંચતંત્ર' લખેલું છે. તેમાં સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખ થયેલો છે. એ વાર્તાના પુસ્તકમાં સંગીત વિષે થોડીક માહિતી મળે છે, એટલે આ વિષ્ણુગુપ્ત અને ચાણક્ય જો એક જ વ્યક્તિ હોય, તો એમણે કરેલા ઉલ્લેખ વિષે આપણે જોઈએ તો તે સમયના સંગીત ઉપર ઠીક પ્રકાશ પડે છે.

પંચતંત્ર

પંચતંત્રમાં સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખ કરવામાં આવેલો છે. પંચતંત્ર એ વાર્તાનું પુસ્તક છે, છતાં તે સમયની સંગીત વિષેની સ્થિતિ આપણે એ વાર્તાઓમાંથી જાણી શકીએ તેમ છે. નીચેની એક સુંદર, રસિક, હાસ્યજનક વાર્તામાં નીચે પ્રમાણે સંગીતનો ઉલ્લેખ છે. શિયાળ અને ગર્દભની એક વાર્તામાં બે વચ્ચે ગાવાનો સંવાદ ચાલે છે, જેમાં ગર્દભ શિયાળને કયા રાગમાં ગાવું તે પૂછે છે. તેના જવાબમાં શિયાળ જણાવે છે કે:—

પંચતંત્રમાં સંગીત વિષે ઉલ્લેખ.

"Why sing at all?" said the Jackal. 'Besides, your voice is about as good as—.' 'What? I don't know how to sing. Listen to the theory of it. There

are seven notes (स्वर), three scales (ग्राम), twenty-one modes (मूर्छना), forty-nine melodic figures (तान), three time-units (मात्रा), three tempo (लय), three voice registers (स्थान), six ways of singing, nine emotions (रस), thirty-six Rāgas, forty languages This sort of singing when well performed embraces all the 185 parts of song.'

'My friend' 'said the jackal, if you must have your way, I will take up my position at the gate & look out for the farmer & his boy.'...

અર્થાત્ શિયાળ ગર્દભને ન ગાવાને વિનંતિ કરે છે, પરંતુ ગર્દભરાજ 'ના હું તો ગાઈશ' જેવુ કરી સંગીતની માહિતી આપે છે કે સંગીતમાં સાત સ્વર છે, ત્રણ ગ્રામ છે, એકવીસ મૂર્છના છે, ૪૯ તાનોના પ્રકાર છે, ત્રણ લય (વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત) ત્રણ માત્રા, ત્રણ સપ્તક, ગાવાની છ રીત, નવ રસ, ૩૬ રાગો, ૪૦ ભાષા અને આ નિયમો પ્રમાણે જો બરાબર ગાવામાં આવે તો ગાનના ૧૮૫ પ્રકાર બની રહે.

છેવટે શિયાળ પોતાના મિત્ર ગર્દભરાજને કહે છે કે જો આખરે તમારે ગાવુંજ હોય તો હું આ વાડીના દરવાજે જઈશ અને આ વાડીના રખેવાળ તથા તેના પુત્રની રાહ જોતો ઊભો રહીશ...ઇત્યાદિ.

આ ઉપરથી સંગીતની સ્થિતિ વિષે નીચેનાં અનુમાનો ઉપજાવી શકીએ :—

(૧) સંગીતમાં સાત સ્વરોનો આશ્રય લેવામાં આવતો હતો.

(૨) છ રાગ અને ૩૬ રાગિણીઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હતું.

(૩) તાનો ૪૯ પ્રકારની ગણાવી છે, એટલે તાનોનું બંધારણ હતું, જો કે તે વિસ્તૃત નહિ હોય એમ કહી શકાય.

(૪) મૂર્ચ્છનાઓ ૨૧ ગણાવી છે, સપ્તક ત્રણ ગણાવ્યાં છે, અને લય પણ ત્રણ પ્રકારની ગણાવી છે.

(૫) ત્રણ ગ્રામોનુ અસ્તિત્વ હતુ.

આમ હિંદુસ્તાનની સંગીતના મૂળ ઘણા જૂના સમયથી અસ્તિત્વમાં હતાં એમ આપણે કહી શકીએ. હવે આ સમયના બીજા મહામુનિ કાત્યાયન હતા. તેઓએ રસશાસ્ત્રમાં અદ્‌ભુત ગ્રંથો લખેલા છે તે સુવિદિત છે. તેઓ મહાપંડિત પણ હતા. પાણિનિ-વ્યાકરણ ઉપર 'વાર્તિક' લખનાર કાત્યાયન મુનિ હતા. તે પાણિનિના સમય પછી ૩૦૦ વર્ષે થઈ ગયા હતા. આ રસશાસ્ત્રમાં શૃંગાર, નૃત્ય, સંગીત ઇત્યાદિ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. તે સિવાય રસશાસ્ત્રનું સર્જન અધૂરું ગણાવી શકાય.

કાત્યાયન મુનિએ નૃત્ય અને સંગીત ઉપર ખૂબ ભાર મૂક્યો છે, અને રસશાસ્ત્ર તથા સંગીત એકબીજા ઉપર આધાર રાખનારાં શાસ્ત્રો છે, એકને બીજા વિના ચાલી શકે તેમ નથી. વળી કાત્યાયની વીણાના તેઓ આદ્ય પ્રચારક હતા, એટલે કાત્યાયન મુનિએ પણ સંગીતના ક્ષેત્રમાં પોતાનો ફાળો આપેલો છે એ હકીકતની નોંધ લઈ આપણે આગળ ચાલીએ.

(૩) અશોકના સમયનાં સ્થાપત્ય, શિલ્પ તથા સ્તૂપોમાં સચવાયલાં નૃત્યદૃશ્યો.

(૩) મૌર્ય સમયમાં બીજા મહાપ્રતાપી રાજા મહાન અશોક થઈ ગયા. તેઓ એક મહાન રાજા હતા તેમણે બૌદ્ધધર્મ સ્વીકાર્યો

અશોક ઈ. સ. પૂર્વે ૨૬૭ (૨૬૯)-ઈ. સ. પૂ. ૨૨૭ મા થઇ ગયા.

તે પહેલાં તેમનું જીવન શોખીલું હતું, અને સંગીત તથા નૃત્યકલાના પોષક હતા. ત્યાર બાદ તેમનો જીવનપલટો થયો, એટલે એમનું દષ્ટિબિંદુ બદલાઈ ગયું, અને તેમણે ધર્મપ્રચાર કરવામાં જીવન વ્યતીત કર્યું, પરંતુ તેમણે કલા તરફ દુર્લક્ષ કર્યું નથી. તેમણે અનેક સ્તૂપો, સ્તંભો, ગુફાઓ વગેરે બંધાવી હિંદની સંસ્કૃતિનો પરદેશમાં ખૂબ પ્રચાર કર્યો અને હિંદનું ગૌરવ એશિયા તથા યુરોપમાં પણ વધાર્યું હતું. (આ સ્તૂપો, ગુફાઓ તથા સ્તંભો ઉપર જે ચિત્રો, દશ્યો વગેરે રજૂ કરવામાં આવેલાં છે તેમાં નૃત્યકલાશાસ્ત્રનું જ જાણે ચિત્રણ રજૂ કર્યું ન હોય એમ લાગે છે. જુદી જુદી જાતના અંગમરોડ તથા મુદ્રાઓ એ નૃત્યકલાશાસ્ત્રના અદ્દભુત નમૂનાઓ છે, એટલે પરોક્ષ રીતે નહિ તો અપરોક્ષ રીતે પણ અશોકે કલાપ્રચારમાં પોતાનો મહત્ત્વનો ફાળો નોંધાવ્યો છે. બૌદ્ધધર્મમાં જો કે સંગીત સાંભળવાની તથા નાટકો જોવાની મના કરવામાં આવી છે, છતાં બુદ્ધધર્મે અપરોક્ષ રીતે સંગીતમાં ફાળો આપ્યો છે એમ કહી શકાય. વળી મૌર્ય સમયમાં સેલ્યુકસ પછી બેક્ટ્રિઆના યવન-ગ્રીક રાજાઓમાંથી કેટલાક રાજાઓએ પંજાબ તથા સિંધમાં ઈ સ. પૂ. પહેલા સૈકામાં સત્તા જમાવી હતી. તે પૈકી એક મિલિન્દ અગર મિનેન્દર નામના રાજા હતા તે યવન હતા અને કાબુલમાં તેમણે વીસ વર્ષ રાજ્ય કર્યું હતું અને બૌધધર્મ પાળતા હતા. તેમણે પૂછેલા પ્રશ્નો બૌદ્ધ સાહિત્યમાં સંગીતની દષ્ટિએ ઉપયોગી છે.

મિલિન્દના પ્રશ્નોના * જવાબ વિચારવા યોગ્ય છે:—

"*Suppose, O! King, if there were no bridge of* metal on a mandolin, no leather, no hollow space, no *frame, no neck, no strings, no bow, and no human* efforts or exertion, would there be music?"

* Questions of king Milinda P. 89.

અર્થાત્ હે રાજા! મેન્ડોલિન *.ઉપર ધાતુનો પુલ (ના જેવો એક કટકો)-ઘોડી ન હોય, તેને ચામડું મઢેલું ન હોય, તેને પોલાણ ન હોય, તેને ખોખું ન હોય, અને તાર તથા ગજ ન હોય, અને મનુષ્યપ્રયત્ન ન હોય તો શું સંગીત જન્મશે?

આ સંવાદ સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનો ગણાય, તે વિષે આપણને થોડી માહિતી પણ મળે છે

(૧) એક વાદ્ય (મેન્ડોલિન)—તેની રચના, બનાવટ, તેને વગાડવાની રીતનું અનુમાન થઈ શકે છે. આ તંતુવાદ્યને તાર હતા અને તે ગજથી વગાડવામાં આવતું હતું એવો અત્રે નિર્દેશ છે. આ વાદ્ય કદાચ ગ્રીક વાદ્ય હશે એમ લાગે છે, કારણ કે આ વાદ્યનો હિંદી વાદ્યોમાં ઉલ્લેખ કરેલો હોય એમ દેખાતું નથી પરંતુ આ વાદ્ય હિંદ અને ગ્રીક સંગીતનો સુમેળ દર્શાવનારું વાદ્ય હશે એમ જણાય છે.

---

* આ વાદ્ય હાલના દિલરૂબા જેવું હશે એમ એના ઉપરથી કહી શકાય આજનું ઈંગ્લિશ વાદ્ય મેન્ડોલિન તે આજ હશે કે કેમ?

પ્રકરણ ૧૧

મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામન

હવે મૌર્ય અને ગુપ્ત સમયમાં બીજા એક મહાપ્રતાપી ક્ષત્રપ રાજા થઈ ગયા હતા, જેઓ સંગીતના સારા જાણકાર હતા. તેમનું નામ રુદ્રદામન હતું. તેઓ મહાક્ષત્રપ હતા અને તેમની સત્તા ઘણી વ્યાપક હતી. તેમણે માળવા, સૌરાષ્ટ્ર, ગુજરાત, સિંધ તથા કોંકણનો થોડો ભાગ પોતાના તાબામાં આણ્યો હતો. પોતે પંડિત પણ હતા. ન્યાય શાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર, સંગીતશાસ્ત્ર અને વ્યાકરણમાં તેમનું જ્ઞાન સારું હતું. ગિરનારની તળેટીમાં તે સમયનો એક શિલાલેખ આજપર્યંત મોજૂદ છે. સુદર્શન તળાવ સમરાવ્યાના આ શિલાલેખમાંથી સંગીત વિષે કરેલા ઉલ્લેખનો જરૂર પૂરતો ઉતારો અત્રે રજૂ કરેલો છે —

पूर्वापराकरावन्त्यनूपनीवृदानर्त सुराष्ट्रश्वभ्रमरु कच्छसिंधुसौवीर कुकुरापरात
निषादादीनां विषयाणां पतिना यौधेयानां ...
उत्सादकेन दक्षिणापथपते सातकर्णे अनुत्सादनात् प्राप्तयशसा
. शब्दार्थगान्धर्वन्यायाद्यानां विद्यानां वारणधारण विज्ञान
प्रयोग वाप्तविपुलकीर्तिना काव्यनिर्माण कुशलेन महा
क्षत्रपेण रुद्रदाम्ना सुदर्शन तर कारितमिति।

અર્થાત્ પૂર્વ અને પશ્ચિમે અકરાવતી, અનુપ, આનર્ત, સુરાષ્ટ્ર, શ્વભ્ર, મરુભૂમિ, કચ્છ, સિંધુ, સૌવીર, કુકુર, અપરાંત, નિષાદ વગેરે દેશોના રાજા... યૌધેયોના ઉત્સાદ—દક્ષિણ દેશના સાતકર્ણી રાજા ને જીતીને યશ પ્રાપ્ત કરનાર . . વ્યાકરણ, સંગીત

(ગાન્ધર્વવિદ્યા) ન્યાયાદિ વિદ્યાના અભ્યાસથી કીર્તિ મેળવનાર, કવિતા કરવામાં કુશલ........એવા મહાક્ષત્રપ રૂદ્રદામને.......... આ તળાવ (સુદર્શન)ને રમણીય બનાવ્યું.

એટલે આ મહાક્ષત્રપ રૂદ્રદામન સંગીતશાસ્ત્રના જાણકાર હતા, કવિ હતા અને પંડિત પણ હતા અને એમણે સંગીતમાં પોતાનો ફાળો નોંધાવ્યો છે.

આ સમયમાં અન્ય ઘણા પ્રતાપી તથા મહાન રાજાઓ થઈ ગયા હતા, અને આ સમયમાં બૌદ્ધધર્મનો પણ પ્રચાર સારો થયો હતો. કેટલાક રાજાઓએ બૌદ્ધધર્મ પણ સ્વીકાર્યો હતો. મૌર્યવંશના અશોકે પણ બૌદ્ધ ધર્મ સ્વીકાર્યો હતો. આ બૌદ્ધોએ પોતાના ધાર્મિક ઉત્સવોમાં તેમ જ અન્ય પ્રસંગોમાં સંગીતને ઘણું મહત્ત્વ આપેલું છે. તેમાં ખાસ કરીને નૃત્ય તેમના જીવનમા ઓતપ્રોત થઈ ગયેલું હોય એમ લાગે છે, કારણ કે જે જે સ્તૂપો, ગુફાઓ, ચિત્રો, દૃશ્યો, મૂર્તિઓ, સ્થાપત્ય, શિલ્પ તથા અન્ય મંદિરો તેમણે બંધાવ્યા છે તેમાં નૃત્યના સુંદર નમૂના, શાસ્ત્રીય અંગમરોડ તથા નાટ્યશાસ્ત્રના વિવિધ પ્રકારનું સમ્યક્ દર્શન થતું જોવામાં આવે છે એટલે આ સમયમાં નાટકો ભજવવામાં આવતાં હોવાં જોઈએ, અને તેમાં નૃત્યનું આયોજન થતું હોવું જોઈએ એમ કહી શકાય. આ વિષયમાં ડૉ. એ. બી. કીથ પોતાના પુસ્તક "સંસ્કૃત ડ્રામા"માં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ કરે છે તે યથાર્થ જણાય છે:—

"The same love of the Buddhists for artistic effects is seen in the use of music, song, dance, and some scenic effects in the ceremonial attaching to the foundation of Thupas in Ceylon by a prince of the royal house × × ×.... The frescoes of Ajanta show

the keen appreciation felt for music, song, and the dance, though they date from a time when there is certain evidence of the full existence of the drama.

અર્થાત્ ડૉ. કીથ જણાવે છે કે બુદ્ધોનો સંગીત, ગીત, નૃત્ય વગેરે ઉપર ઘણો પ્રેમ હતો અને સ્તૂપોની સ્થાપના વખતે જે ધાર્મિક ક્રિયાઓ કરવામાં આવતી હતી તેમાં ગીત તથા નૃત્યનો આશ્રય લેવામાં આવતો હતો. અજંતાની ગુફાઓમાં જે સુંદર નમૂનાઓ જોવામાં આવે છે તે ઉપરથી તે સમયમાં ગીત તથા નૃત્ય વિષે કેટલો પ્રેમ હતો તે સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે; એટલે નાટકો તે સમયમાં ભજવાતાં હોવાં જોઈએ એવું અનુમાન ડૉ. કીથ કરે છે તે યથાર્થ જણાય છે.

અજંતાની ગુફાઓની દીવાલો ઉપરનાં ચિત્રો ઘણાં સુંદર અને વિશ્વવિખ્યાત છે. આ દીવાલોમા બૌદ્ધ, જૈન અને શૈવ સમાજનાં દશ્યોનું નિરૂપણ કરવામાં આવેલુ છે. મૂર્તિઓની મુદ્રા ધ્યાનમગ્ન અને ગંભીર છે, અને તેમની આકૃતિની ભવ્યતા ઘણી આકર્ષક છે. વળી આ ચિત્રોનો રંગ, રંગની મિલાવટ અને સજાવટ તેમજ તે રંગ એવો પાકો છે કે તે આજદિન સુધી શી રીતે આવો ટકી શક્યો છે તે જ એક વિચારવાયોગ્ય પ્રશ્ન થઈ ગયો છે આ કલા ઘણી જ સુંદર અને આકર્ષક હતી અને તે આજદિન સુધી અસ્ખલિત રીતે પોતાની શ્રેષ્ઠતા ટકાવી રાખી શકી છે. આ દશ્યોમા પણ નૃપ અને અંગમરોડના સુંદર નમૂનાઓ નજરે પડે છે, એટલે આ સમયમા સંગીત વિષે અપરોક્ષ રીતે હકીકત મળી આવે છે તે ઉપરથી સંતોષ માનવો ગયો.

પ્રકરણ ૧૨

મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની વચ્ચેનો સમય

મૌર્ય અને ગુપ્ત વંશ વચ્ચે કેટલાક પ્રતાપી રાજાઓ થઈ ગયા અને તેમણે સંગીતમાં પોતાનો શો ફાળો આપ્યો હતો તે વિષે વિચાર કરીએ મૌર્ય વંશના છેલ્લા રાજા બૃહદ્રથને શુંગ વંશના પુષ્યમિત્રે મારી નાખી તેની ગાદી પચાવી પાડી હતી ત્યાર બાદ કણ્વવંશ અને આંધ્ર અગર શાતવાહનવંશ (ઈ સ પૂર્વે ૨૩૦ થી ઈ સ ૨૨૫)ના સમયમાં પૂના પાસે નાનીની સુંદર બૌદ્ધ ગુફાઓ તૈયાર કરવામાં આવી હતી આ ગુફાઓમાં કળાના સુંદર નમૂનાઓ રજૂ થયેલા છે બુદ્ધના સમયની દરેક ગુફામાં નૃત્ય, અભિનય અને સુંદર અંગમરોડના નમૂનાઓ કળાકારોએ આબેહૂબ રજૂ કરેલા છે, તે ઉપરથી એમ કહી શકાય કે તે સમયમાં નૃત્ય એ તેમના જીવનમાં ઓતપ્રોત થઈ ગએલ કળા હતી

ત્યારબાદ કુશાન વંશમાં કનિષ્ક નામના એક બીજા પ્રતાપી રાજા થઈ ગયા હતા ઈ સ ૧૨૦માં પુરુષપુર (પેશાવર)ની ગાદી ઉપર તેઓ રાજ્ય કરતા હતા આ સમયના ઘણા રાજાઓ પ્રતાપી હતા તેઓ પૈકી કેટલાક બૌદ્ધધર્મ પાળતા હતા, અને તેમણે ઘણા સ્તૂપો, વિહારો અને ચૈત્યો તૈયાર કરાવ્યા હતા આ કનિષ્ક રાજા પોતે સંગીતના જાણકાર હતા અને તેમણે સંગીતને ઉત્તેજન આપ્યું હતું વળી આ કનિષ્કના સમયમાં મહાન પંડિતો નાગાર્જુન, અશ્વઘોષ અને વસુમિત્ર થઈ ગયા હતા અશ્વઘોષે 'બુદ્ધચરિત' લખ્યું

છે, અને સંગીતમાં પણ તેઓ પ્રવીણ હતા એમ કહેવાયુ છે. વૈદિક શાસ્ત્રમાં પ્રખ્યાત વૈદરાજ ચરક પણ આ કનિષ્કના દરબારમાં હતા એટલે તે વિષય પણ અણવિકસ્યો પડ્યો નહોતો. તેમનો આયુર્વેદનો ગ્રંથ મુખ્ય ગ્રંથ મનાય છે. આટલો ઉલ્લેખ કરી આપણે અશ્વઘોષે કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો વિષે વિચાર કરીએ.

મહાન અશ્વઘોષ

હવે પહેલા સૈકામાં થઈ ગયેલા અશ્વઘોષ કે જેમણે બુદ્ધ ભગવાનનું ભરોસાપાત્ર જીવનવૃત્તાંત લખ્યુ છે તે પોતે એક ઉત્તમ કવિ તથા સંગીતશાસ્ત્રી હતા. તેઓએ બૌદ્ધધર્મ ફેલાવવામાં તથા ઉપદેશો આપવામાં અગ્રગણ્ય ભાગ ભજવ્યો છે. તેઓ હમેશાં પોતાની સાથે સંગીતના ઉસ્તાદો રાખતા, અને સંગીતદ્વારા કરેલા ઉપદેશોથી તેઓને વધુ સફળતા મળી હતી એમ કહેવાયું છે.

અશ્વઘોષ.

* Itsing, the Chinese priest, says:—" The hymns used in the Buddhist church during his visit to India (671 to 695 A D) were composed and arranged by Ashvaghosha This Ashvaghosha, who was afterwards revered as one of the Buddhas, was a musician and poet. He travelled in India about the first century A. D. with a body of musicians, and was the means of converting many persons of distinction by his skill."

અર્થાત્ ઇતસિંગ નામના ચીનાઈ ધર્મગુરુ જણાવે છે કે જે સમયમાં એમણે હિંદુસ્તાનની મુસાફરી કરી તે સમયમાં (ઈ. સ. ૬૭૧ થી ૬૯૫) બુદ્ધ દેવળોમા ગવાતા મંત્રો અશ્વઘોષે તૈયાર કરેલા હતા. આ અશ્વઘોષ

* 'Sacred Books of the East,' Vol XIX—Introduction

જેને બુદ્ધના અવતારરૂપ માને છે તે પોતે જાતે સંગીતના જાણકાર તેમજ કવિ હતા. ઈ. સ.ના પહેલા સૈકામાં આ અશ્વઘોષ સંગીતશાસ્ત્રીઓની ટોળી સાથે ફરતા અને ઘણા લોકોને પોતાની કુશળતાથી પોતાના ધર્મમાં દાખલ કરી શક્યા હતા.

આ ચીનાઈ મુસાફર ઇતસિંગના કથન ઉપરથી એક કહી શકાય કે મહાન અશ્વઘોષ એક કવિ, સંગીતકાર, અને ધર્મોપદેશક હતા, અને પોતાના તેમ જ પોતાના સાથીદાર સંગીતશાસ્ત્રીઓની મદદથી સંગીતદ્વારા ઘણા લોકોને બુદ્ધધર્મમાં દાખલ કરાવી શક્યા હતા.

આ ઉપરાંત કવિ અશ્વઘોષે ભગવાન બુદ્ધનું મન ચલિત કરવાને તેમના પિતાએ રાસનૃત્યનો ઉપયોગ કર્યો હતો તેનો ઉલ્લેખ કરેલો છે તે નીચે પ્રમાણે છે :—

'In Rāsadā each lady catches the hands of her neighbours. and bows and moves round and round in a circle, slow in the beginning and fast in the end; when separated or not supporting each other by the hands, they perform a zigzag motion and clap and flourish their hands. Those who possess a sweet voice, take lead, and others follow in their train. A female drummer or regulator of the voice and of the measure of the feet, sits in that centre.

Ashvaghosa who flourished during the first century A. C. depicts the dance (which may be the Rāsadā of the ancient Hindus), which was ordered by Shuddhodan, the father of the Great Buddha, to reclaim his son from his ascetic inclination thus :—

"Each one (virgin lady) setting herself off to

the best advantage or joining together in harmonious concert, clapping their hands or moving their feet in unison, or joining close, body to body, limb to limb &c....."*

અર્થાત્ બુદ્ધનુ મન પ્રફુલ્લિત રાખવા રાસડાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો. આ રાસડાઓમા સ્ત્રીઓ એકબીજાનો હાથ ઝાલી, ગોળ કુંડાળામાં નમન કરતી ફરતી ફરતી ગાન કરતી હતી, શરૂઆતમાં ધીમેથી અને પછી ઉતાવળથી ફરતી હતી, અને જે સ્ત્રીનો અવાજ સુમધુર હોય તે સ્ત્રી ગીત ગાતી અને બીજા તેને ઝીલતાં હતાં. વળી મધ્યમાં એક સ્ત્રી બેસતી જે તાલ અને સ્વરનો યોગ બરાબર સધાય છે કે નહીં તે જોતી.

આવા નૃત્ય-સંગીત--રાસડાઓ બુદ્ધના પિતાશ્રી શુદ્ધોદન વારંવાર યોજતા હતા. સુંદર સ્ત્રીઓ સુંદર વસ્ત્રો ધારણ કરી, સુંદર સુમધુર સ્વરોથી ગીતો લલકારતી હતી પરંતુ ઈશ્વરે બુદ્ધને સારુ જુદી જ દિશા નિર્માણ કરી હતી એટલે દિવ્ય પંથે વિચરનાર જીવને આ નૃત્યો આકર્ષી શક્યાં નહિ.

એટલે આ વિષય પૂરતું આપણે એટલું કહી શકીએ કે આ સમયમા જનસમાજમાં સગીતનો પ્રચાર ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં થયો હતો. સગીત એ આનંદનો વિષય ગણાતો હતો અને આવા નૃત્ય-ગીતો વારંવાર યોજવામા આવતાં. આજ જે રાસ-ગરબા ગુજરાતમાં પ્રચલિત છે અને ગુજરાતનું મહામૂલું ધન છે, તેનું મૂળ આ રાસડામા હશે એમ કહી શકાય. એટલે આજના ગરબા ઈ. સ.ના પહેલા સૈકાથી ચાલતા આવેલા છે એમ કહીએ તો ખોટું નથી.

---

* Sacred Books of the East vol XIX P. 38

A life of Buddha, by Ashvaghosha, Bodhisattva, translated from Sanskrit into Chinese by Dharmaraksha A. P. 420, and from Chinese into English by Samuel Beal

પ્રકરણ ૧૩

ગુપ્તસમય

આ મૌર્ય તથા ગુપ્ત સમય બૌદ્ધ સમય સાથે ઓતપ્રોત થઈ ગયેલો છે, એટલે આ બૌદ્ધ સમયમાં સંગીતનો જે પ્રચાર થયો હોય અગર સંગીતમાં જે ઉલ્લેખો થયા હોય તેનો થોડો ઘણો વિચાર કરવો ઇષ્ટ ગણ્યો છે બૌદ્ધ સમયનું આટલું ટૂંકું વિવેચન કરી આપણે હવે ગુપ્ત સમય તરફ આવીશું. આ ગુપ્ત સમયમાં ત્રણ મહાપ્રતાપી રાજાઓ થઈ ગયા. ઈ. સ. ૩૨૦ થી ૬૦૬ સુધી :—

(૧) સમ્રાટ ચંદ્રગુપ્ત–૩૨૦ થી ૩૪૦ (૩૨૬). *

(૨) સમુદ્રગુપ્ત–ઈ.સ. ૩૪૦ થી ૪૦૧ સુધી. (ઈ. સ. ૨૩૬-૩૭૫)

(૩) ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્ય—ઈ. સ. ૪૦૧–૪૫૫ (૩૭૫-૪૧૩) અને તે ઉપરાંત બે ચીની મુસાફરો આવ્યા હતા :—

(૧) ચીની મુસાફર ફાહિયાન

(૨) „ „ હુ-એન-સંગ .

એમણે કરેલા ઉલ્લેખો તથા તે સમયની સ્થિતિનું જે વર્ણન કરેલું છે તે ઉપરથી આપણે એ સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરીશું. તે સમયમાં રાજ્યવ્યવસ્થા, ધર્મ, વ્યાપારરોજગાર, તથા સામાજિક સ્થિતિ ઘણાં સુંદર અને વ્યવસ્થિત હતાં, પરંતુ તે બદલ આપણે વિચાર કરવાનો નથી. આ સમયમાં સાહિત્ય તેમજ કલાનો જે વિકાસ થએલો હતો તેનો વિચાર કરવો જોઈએ, કારણ કે ગુપ્ત સમયમાં અને ત્યારપછી

* આ વર્ષોમાં તફાવત આવે છે. કેટલાક ઇતિહાસલેખકો જુદો જુદો સમય બતાવે છે.

હિંદમાં સાહિત્ય તથા કલાકૌશલ્યમાં અજબ વિકાસ થયેા હતેા. ગુપ્ત-
સમયમાં સંસ્કૃત તથા પ્રાકૃત ભાષાનું સાહિત્ય ખૂબ વિકસ્યું હતું.
મહાકાવ્ય, નાટકેા, કાવ્યશાસ્ત્રો વગેરે લખાયા હતા. મહાકવિ કાલિદાસ
પણ આજ સમયમાં થઈ ગયા. વળી શુદ્રક નામના રાજકવિએ 'મૃચ્છ-
કટિક' નાટક લખ્યું હતું. વિશાખદત્ત નામના કવિએ 'મુદ્રારાક્ષસ' નાટક
લખ્યું હતું. તે ઉપરાંત બીજા વિષયેામા પણ મહાપંડિતેા થઈ ગયા
હતા. આર્યભટ્ટ ભટ નામના પંડિતે ગણિત ઉપર ગ્રંથ લખ્યેા હતેા
(ઈ. સ. ૪૭૬). વરાહમિહિર નામના વિદ્વાને ખગેાળ ઉપર ગ્રંથ
લખ્યેા હતેા (ઈ. સ. ૫૭૫–૫૮૭). દક્ષિણ ઔરંગાબાદમા આવેલી
ઇલેારા ગુફાઓનું કામ, તેમજ આગળ ડૉ. કીથે કરેલા ઉલ્લેખવાળી
અજંતા ગુફાઓમાં દીવાલેા ઉપરના સુંદર રંગીન ચિત્રેાનું કામ,
મુખ્યત્વે આ સમયમાં થયું હતું. વળી બીજું વિશ્વવિદ્યાલય નાલંદા-
પણ આ વખતે સ્થપાયું, અને વલ્લભીપુરના વિદ્યાપીઠની કીર્તિ પણ
આજ સમયે આખા એશિયામાં ફેલાઈ હતી. આમ આ ગુપ્તસમયમાં
સંગીતની સ્થિતિ કેવી હતી તે તે સમયના સાહિત્ય, કલા તેમજ અન્ય
ઉલ્લેખેાદ્વારા વધુ સ્પષ્ટતાથી મળી શકશે જે સમયમા લેાકેા સુખી
સંતેાષી હેાય, જે સમયની સમાજ વ્યવસ્થા સુંદર હેાય, અને લેાકેામાં
શાંતિ હેાય તે સમયે કલાનેા વિકાસ થયા વિના રહેતેા નથી.

આ ગુપ્તસમયમાં કલાનેા સુંદર વિકાસ થયેા હતેા. સાહિત્યમાં
મહાકવિ કાલિદાસ જેવા સમર્થ સંસ્કૃત કવિ થઈ ગયા હતા અને
દરેક વિષયમાં મહાન પંડિતેા થઈ ગયા હતા તે આગળ આપણે જોયું.
આ રાજાઓ પણ સંસ્કારી હતા, અને લલિત કલાને તેમણે ઘણું પેાષણ
આપ્યું હતું. કેટલાક રાજાએા પેાતે પણ લલિત કલાઓમાં પ્રવીણ હતા.

(સમ્રાટ્ ચંદ્રગુપ્તના પુત્ર સમુદ્રગુપ્ત સંગીતના પક્ષપાતી હતા
કારણ કે તેમના સમયના એક સેાનાના સિક્કા ઉપર ઊંચા આસન

બેઠેલા સમુદ્રગુપ્તને તમે વીણા વગાડતા જોશો. સંગીતના શોખ સિવાય સિક્કામાં વીણા હોવાનો સંભવ હોઈ શકે નહીં) અર્થાત્ સમુદ્રગુપ્ત લલિત કલાના જાણકાર હતા અને પોતે વીણા વગાડવામાં કુશળ હતા અને લલિત કલાના ઉદ્ધારમાં તેમણે ઘણો અગત્યનો ફાળો આપ્યો હતો એ સ્પષ્ટ થાય છે. આ ઉપરાંત વિદ્વાન લેખકો અને કવિઓને પણ તેઓ ઉત્તેજન આપતા હતા. વિદ્વાન લેખકો પાસે ઉત્તમ ગ્રંથો લખાવી તેમને ઉદાર મદદ-આપતા, અને વિદ્વાનો સાથે ચર્ચા કરવામાં તેઓ ખૂબ રસ લેતા.

ઇતિહાસ પણ એ જ કહે છે કે સમુદ્રગુપ્ત સંગીતના ઘણા શોખીન હતા. પોતે કવિ હતા, તેમને શાસ્ત્રોનું સારું જ્ઞાન હતું. વળી એક બૌદ્ધ વિદ્વાને લખેલા હિન્દના ઇતિહાસમાં 'આર્યમંજૂશ્રી કલ્પ'માં સમુદ્રગુપ્તને એક બાહોશ, વિદ્વાન અને કળાકૌશલ્યને ઉત્તેજન આપનાર રાજા તરીકે વર્ણવ્યા છે.

ત્યારબાદ ચંદ્રગુપ્ત બીજા-જે વિક્રમાદિત્ય તરીકે ઓળખાય છે અને જેમના નામનો સંવત્ ચાલે છે, તે એક બીજા મહાન પ્રતાપી રાજા થઈ ગયા, અને તેમના દરબારમાં મહાન રત્નો હતાં. મહાકવિ કાલિદાસ આ દરબારને શોભાવતા હતા. સંસ્કૃત કવિઓમાં તેમનું સ્થાન અગ્રપદે છે. તેમની દરેક કૃતિમાં સંગીતના ઉલ્લેખો મળી આવે છે, અને તે વિષે એક સ્વતંત્ર લેખ ઇલાયદા લખેલો અન્યત્ર છે, એટલે તે વિષે વધુ વિવેચન ન કરતાં આપણે આગળ ચાલીશું.

રાજકવિ શૂદ્રક *

હવે આજ અરસામાં થઈ ગએલા બીજા કવિ શૂદ્રક હતા. તેમણે 'મૃચ્છકટિક'—' A Toy-cart ' નામનું એક નાટક સંસ્કૃતમાં

* કવિ શૂદ્રક ક્યારે થઈ ગયા તેનો ચોક્કસ સમય તથા નિર્ણય ચર્ચાસ્પદ છે પરંતુ તેઓ ગુપ્તસમયમાં થઈ ગયા હતા એ ચોક્કસ છે.

લખેલું છે. આ કવિ પાત્રાલેખનની સચોટતામાં તેમજ નાટકકાર તરીકે અને બુદ્ધિપ્રભામાં ઉચ્ચ પદવી ભોગવે છે. આ નાટકમાં બે મિત્રો સંગીતનો એક જલસો સાંભળીને આવે છે ત્યારે તેઓ ગાનારના વખાણ કરે છે :—

"Excellent, excellent indeed, Rebhila sang most excellently, smooth and sweet were the tones, articulate, full of emotion, delicate and mind-pleasing. What do I say? Some girl seemed to be hidden in the sounds, I can hear him still; his notes are well-ordered, his song is soft, and the sound of the strings of the Vinā is in tune with the voice. The upper notes which are introduced into the middle of the rise and fall of the Aria have a soft close. He sings as easily as a child plays with a toy. Although the music is finished I seem still to hear it as I move."

અર્થાત્ રેભીલ (Rebhila) નામના ગવૈયાએ કેવું સુંદર ગાયું હતું તેનું આ વર્ણન છે. તેનો અવાજ કેવો મધુર, સુંદર, કુદરતી સ્વચ્છ, નાજુક અને લાગણીથી ભરેલો હતો? જાણે કે કોઈ કન્યકા તે અવાજમાં સંતાઈને ન બેઠી હોય? એ સંગીતનો રણકાર હજી પણ સંભળાયા કરતો હતો. તેનો સ્વરો ઉપર કેવો સુંદર કાબૂ હતો? તેનું ગીત કેવું મુલાયમ હતું! તેની સાથે વગાડવામાં આવતી વીણાના તાર પણ કેવા સુંદર મળેલા હતા! તાર સપ્તકના સ્વરો જે સંગીતની વચમાં વચમાં ગાવામાં આવતા હતા તેનો અંત પણ કેવો રસિક હતો! બાળક જેમ રમકડા સાથે કુદરતી રીતે રમે છે તેમ તે કેવી સહેલાઈથી વિના આડંબરે ગાય છે! અને ગીત જો કે પૂરું થયું છે છતાં તે કેવું મારા હૃદયમાં રમ્યા કરે છે!

આટલા સૂચન ઉપરથી નીચેનાં અનુમાનો સહજ થઈ શકે છે :—

(૧) સંગીત સુમધુર, સુંદર અવાજથી અને સમાજને પ્રિયકર થાય તેવી રીતે ગાવું જોઈએ. સુમધુર અવાજને યોગ્ય સ્થાન અર્પવું જોઈએ.

(૨) સંગીત ભાવપૂર્ણ હોવું જોઈએ—કે જેથી શ્રોતાઓ ઉપર તેની સારી અસર થાય.

(૩) સંગીત સૂરીલું હોવું જોઈએ—અને વાદ્યના તારો સાથે સુંદર રીતે મળેલું હોવું જોઈએ. બેસૂરું સંગીત ચાલે નહિ.

(૪) સંગીત સરળતાથી, કુદરતી રીતે ગાવું જોઈએ. અવાજને સારી રીતે કેળવવો જોઈએ, અને ગાવામાં કૃત્રિમતા દાખલ થવી ન જોઈએ.

આ નિયમો જે ગુપ્ત સમયમાં હતા તે જ અત્યારે પણ એટલા જ સત્ય છે. આ જ નિયમોનું જો અત્યારે પણ પાલન કરવામાં આવે તો સંગીત જનસમાજને પ્રિય થયા વિના રહે નહિ એ સ્પષ્ટ છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં જે નાટકો લખાયાં છે એ સાહિત્યનો એક ઉત્તમ વિભાગ છે. આ નાટકો જનસમાજની સ્થિતિનું તથા તે સમયના રીત-રિવાજનું સંપૂર્ણ રીતે દિગ્દર્શન કરાવે છે, તે ઉપરાંત નાટકો અને સંગીતને ગાઢ સંબંધ છે. સંગીત વિના નાટક હોઈ શકતું નથી, અને નાટકોમાં અભિનય તથા નૃત્યકલાનું મહત્ત્વ પણ ઘણું જ છે. આ કવિઓ નૃત્ય તથા સંગીતકલાના જાણકાર હોવા જોઈએ એમ લાગ્યા કરે છે. ભવાનરાવ પીંગળે પોતાના પુસ્તક 'Indian Music,' પૃષ્ઠ ૨૨૯ ઉપર આ હકીકતને અનુમોદન આપે છે. તેઓ જણાવે છે કે :—

"It is a well-known fact that singing, dancing

& gesticulating have an intimate connection with the idea of dramatic representation, & there is not the least doubt that classical writers of Sanskrit dramas of by-gone times were acquainted with the principal features of the Art of Music."

અર્થાત્ સંગીત, નૃત્ય અને અભિનય એ નાટ્યકલાની રજૂઆત સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે, અને એમા જરાએ શંકા નથી. જૂના સમયના સંસ્કૃત નાટકો લખનારા મહાસમર્થ કવિઓ એ સંગીત કલાના મુખ્ય તત્ત્વોના જાણકાર હતા.

વળી સંસ્કૃત નાટકો તથા સંગીતની પણ સાથે સાથે ઉન્નતિ થયેલી છે, એટલે જેમ જેમ સંસ્કૃત નાટકોનો વિકાસ થતો ગયો તેમ તેમ તેની સાથે સાથે સંગીતનો પણ વિકાસ અને પ્રચાર જનસમાજમાં થતો ગયો હતો.

શ્રી પોપલીસાહેબે પોતાના પુસ્તક–'The Music of India'-માં ઠીક જ કહ્યું છે કે "Development of the drama after Kalidasa, meant the development of music as well, as all Indian drama is operative......the temple & the stage were the great Schools of Indian Music"

અર્થાત્ કવિ કાલિદાસ પછી નાટકોનો વિકાસ એ સંગીતનો જ વિકાસ બતાવે છે; અને મંદિરો તથા રંગભૂમિ એ હિંદી સંગીતની બે મુખ્ય શાખાઓ હતી, એમ જે શ્રી પોપલીએ કહ્યું છે તે બરાબર જણાય છે, અને હિંદનું સંગીત એ મુખ્યત્વે ધાર્મિક હતું, મોક્ષ મેળવવાનું એ સાધન ગણાતું હતું.

(૪) ચીની મુસાફરો

હવે આ સમયમાં બે મહાન ચીની મુસાફરો હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા હતા એમ ઇતિહાસ કહે છે :—

(૧) ચીની મુસાફર ફાહિયાન

(૨) „ હ્યુ-એન-ત્સંગ.

આ મુસાફરોએ તે સમયની સમાજવ્યવસ્થા, ધર્મ, રાજ્યવ્યવસ્થા લોકોની સ્થિતિ, વ્યાપાર ઉદ્યોગ વગેરેની હકીકતો આપેલી છે અને તે સમયની સમાજવ્યવસ્થાનાં બહુ સુંદર વખાણ કરેલાં છે, પરંતુ સંગીતની દૃષ્ટિએ તેમાં મહત્ત્વની હકીકત નહિ હોવાથી તે વિષે વધુ વિવેચન કરવું અત્રે અસ્થાને ગણાશે, એમ ધારી કર્યું નથી. આ હકીકત ઉપરથી આપણે એટલું જરૂર કહી શકીએ કે (જે સમયમાં લોકો સુખી હોય, સમાજ-વ્યવસ્થા સારી હોય, લોકોમાં શાંતિ હોય, રાજા સારા અને પ્રતાપી હોય તે અરસામાં કલાનો વિકાસ થયા વિના રહેતો નથી.)

પ્રકરણ ૧૪

મહાકવિ કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

મહાકવિ કાલિદાસ

કવિ તરીકે તેઓની ખ્યાતિ ઘણી જ હતી, અને હજુએ સંસ્કૃત કવિઓમાં મહાકવિ કાલિદાસનુ સ્થાન અગ્રપદે છે. સાહિત્ય-રસિક સજ્જનોને મહાકવિ કાલિદાસનું શું ઓળખાણ કરાવવું પડે તેમ છે? આ મહાન કવિની રસિકતા, તેમનું સર્વદેશીય જ્ઞાન, તેમની અગાધ કવિત્વશક્તિ ને તેમની ઉચ્ચ ગગનવિહારી કલ્પના-શક્તિ એ સર્વ શક્તિઓનુ અત્રે ક્યા વિવેચન કરવા બેસીએ? એટલુંજ જાણવું બસ થશે કે આ મહાન્ કવિની ગણના પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ પણ ઠીક કરેલી છે. મહાન અંગ્રેજ કવિ શેક્સપીઅર સાથે તેમની સરખામણી કરી તેમને માન આપ્યું છે અને તે યથાર્થ જ છે. 'બન્ને ટૂંકમાં જણાવીએ તો સર્વાનુભવલંબી મહા-કવિઓ હતા, અને આવા અનેકદેશીય મહાકવિઓના પુસ્તકોમાં સંગીત વિષે કાંઈ પણ ઉલ્લેખ ન હોય તે શુ બનવાજોગ છે! સંગીત વિષે ખરેખર કવિએ કેટલાક સચોટ ઉલ્લેખો કરેલા છે, જે ઉપરથી તેમના સંગીતના જ્ઞાનની, તેમજ તે સમયના સંગીતના પ્રચારની આપણને રહેજે ઝાખી થયા વિના સહેજે નહિ.

કવિએ સંગીતના ત્રણે પ્રકારના સવિસ્તર ઉલ્લેખો કરેલા છે: "गीतं वाद्य तथा नृत्यं सगीतमुच्यते ॥" તે પ્રમાણે કવિએ સંગીત,

વાદ્ય અને નૃત્યમાં ત્રણેનાં સૂચનો કરેલાં છે. સંગીત કેવા પ્રકારનું હોવું જોઈએ, શ્રોતાજનોને પ્રિયકર હોવું જોઈએ કે નહિ તે સ્પષ્ટપણે કહેલું છે. વળી વાદ્યો, વાદ્યોના પ્રકાર, વાદ્યો વગાડવાના કેટલાક શબ્દો જણાવ્યા છે, જો કે તે વગાડવાના નિયમો જણાવ્યા નથી અને તે આવાં કાવ્યોમાં હોવા પણ સંભવિત નથી. વળી નૃત્યકલા તથા નૃત્યકલામાં ઉપયોગી શબ્દો, તે કલામા હાવભાવ, અંગમરોડ અને લાલિત્યની અપેક્ષા કેટલા પ્રમાણમા છે, તે પણ સ્પષ્ટતાથી જણાવ્યું છે.

કવિએ ખાસ કરીને વીણાવાદન, તેમજ નૃત્યકલા ઉપર વિશેષ ભાર દીધેલો જણાય છે, અગર તો તેમનો તે તરફ પક્ષપાત હોય એમ પણ બનવાજોગ છે.

હવે આપણે એમણે રચેલા પુસ્તકોમાંથી આધાર લેવો ગ્યો, અને તે વિષે સવિસ્તર હકીકત આપણે જોઈશું તો સાનંદાશ્ચર્યની લાગણી આપણને થયા વિના ભાગ્યે રહેશે. કવિ સંગીતના શોખીન તેમજ અભ્યાસી હોવા જોઈએ, એમ આપણને લાગ્યા વિના રહેતું નથી, અને સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો પણ તેવા જ છે, કે જે સંગીતના જાણકાર હોયા સિવાય કરી શકે નહિ સંગીતના જાણકાર હોયા સિવાય રાગો, વાદ્યો, નૃત્યકલાના પારિભાષિક શબ્દો, સંગીત કેવી રીતે ગાવું ઇત્યાદિ સર્વ સચોટ રીતે શી રીતે કહી શકાય?

પ્રથમ કવિએ રચેલાં પુસ્તકોમાથી થોડાઘણા છૂટાછવાયા શ્લોકો તથા અન્ય અભિપ્રાયોના આધારથી સાબિત કરવું પડશે કે કવિને સંગીતનો શોખ કેટલો, કેવો અને કેટલા પ્રમાણમાં હતો, અને જનસમાજમા પણ સંગીતનો પ્રચાર હતો કે નહિ?

કવિએ લખેલાં સર્વ પુસ્તકો પૈકી નીચેનાં કાવ્યો તથા નાટકોમાથી આધાર લીધેલો છે :—

(૧) શાકુન્તલ, (૨) વિક્રમોર્વશીયમ્, (૩) રઘુવંશ, (૪) મેઘદૂત, (૫) માલવિકાગ્નિમિત્ર.

શાકુન્તલ.

પ્રથમ શાકુન્તલ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ :—

શાકુન્તલ આ કવિનું એક ઉત્તમ નાટક છે. તેમાં સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખ કરેલો મળી આવે છે

પાન ૭ ઉપર સૂત્રધાર નીચે પ્રમાણે બોલે છે :—सूत्र...तदिममेव तावदचिरप्रवृत्तमुपभोगक्षमं ग्रीष्मसमयमधिकृत्य गीयताम् ।

અર્થાત્ ગ્રીષ્મ સમયને અનુકૂલ ગાઓ એવી સમયાનુકૂલ ગીત ગાવાની સૂત્રધાર આજ્ઞા ફરમાવે છે, એટલે ઋતુને અનુકૂલ ગીત ગાવાનુ અત્રે સૂચન થાય છે. હાલ પણ આ સ્થિતિ પ્રચલિત છે. સમયને અનુકૂલ તથા ઋતુને અનુકૂલ ગાવાની પ્રથા જૂના સમયથી ચાલી આવેલી છે તે આ ઉપરથી જણાય છે.

વળી પાન ૮ ઉપર સૂત્રધાર કહે છે કે :—

सूत्रधार :—आर्ये साधु गीतम् ।

अहो रागबद्धचित्तवृत्ति आलिखित इव सर्वतोरङ्गः ।

અર્થાત્ નટીએ એવું ગાયું કે પ્રેક્ષકવર્ગ ચિત્રમાફક સ્તબ્ધ થઈ ગયો. નટીનું આહ્લાદમય સંગીત હતું અને તેના સંગીતની જાદૂઈ અસર શ્રોતાજનો ઉપર થઈ હતી.

વળી પાન ૧૧૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે :—

विदुषकः—भो वयस्य, ×संगीतशालान्तरेऽवधानं देहि। १कलविशुद्धाया गीतेः।

२स्वरसंयोगः श्रूयते। जाने तत्रभवती हंसपदिका ३वर्णपरिचयं करोतीति।

અર્થાત્ સંગીતશાલા તરફ વિદુષક સર્વનું ધ્યાન ખેંચતાં જણાવે છે કે **આ સંગીતશાળામાંથી સુમધુર, સ્વરયુક્ત સંગીત સાંભળવામાં આવે છે, અને ભગવતી હંસપદિકા ગાનક્રિયા કરે છે (વર્ણપરિચય કરે છે), એટલે કે સંગીતનો સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરે છે.** આટલા ટૂંક વિવેચન ઉપરથી કવિ શું વર્ણવે છે? થોડા મુદ્દાઓનું સૂચન થાય છે તે નીચે પ્રમાણે છે:—

× सगीतशालान्तरे = Musical Hall. સંગીતશાળામાં અર્થાત્ તે સમયમા અમીરઉમરાવોના ગૃહોમાં સંગીતશાળા સારૂં ઇલાયદુ સ્થાન રાખવામા આવતું હતું એવુ સૂચન છે.

"Prof. Wilson considers that these entertainments were given at the house of great men, where a particular apartment was set apart for singing, dancing called the Sangitshala or more appropriately the Natyashala."

१ कलविशुद्धाया—Sung in a pure faultless style—શુદ્ધ રીતે ગવાએલું.

२ गीतः—"गीतय. पञ्चशुद्धाख्या भिन्ना गौडा निवेसरा। साधारणी विशुद्धा-स्याद् चैकैर्ललितैः स्वरैः" इति स्वरसयोगः—સ્વરનું મિશ્રણ.

३ वर्णपरिचय-સંગીતમાં ચાર વર્ણો બતાવેલા છે: चत्वारो गीतेषु वर्णा भवन्ति यदाह भरतः। અને તે નીચે પ્રમાણે છે.

स्थायी तथावसचारो तथारोहावरोहिणौ। वर्णाश्चत्वार एवैते कथिनः सर्वगीतिषु॥

અર્થાત્ વર્ણપરિચય એટલે ગાવાની તાલીમ એટલે કે સ્વરોના 'सा–रे सा सा–रे रे, सा रे सा–रे ग रे' सा रे ग म–रे ग म प ઇત્યાદિ સ્વરોને ગળામાંથી કાઢવા પ્રયત્ન કરવો તે.

(૧) દરેક અમીર-ઉમરાવના ઘરમાં સંગીતશાળા રાખવામાં આવતી અને તે સંગીતશાલામાં સંગીતજલસા ગોઠવાતા હતા જે પ્રથા આ સુધરેલા જમાનામાં પણ અસ્તિત્વ ધરાવતી નથી, તે પ્રથા કાલિદાસના સમયમાં હતી. અર્થાત્ આપણે સંગીત વિષે જે શોખ ધરાવીએ છીએ તેના કરતાં કાલિદાસના સમયમાં શોખ વધુ પ્રમાણમાં હતો.

(૨) સંગીત કેવું હોવું જોઈએ તેનું અત્રે કવિ સૂચન કરે છે. સંગીત સુમધુર હોવું જોઈએ, જે આજ આપણે પણ કબુલ કરીશું.

(૩) સંગીતનો સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરવામાં આવતો. 'વર્ણ' શબ્દ સંગીતશાસ્ત્રનો છે. 'વર્ણ' એટલે ગાનક્રિયા છે અને કોઈ ગીતમાં આવતા ચાર વિભાગ—સ્થાયી, સંચરી, આરોહી, તથા અવરોહીને પણ 'વર્ણ' કહે છે.

(૪) સ્ત્રીઓ પણ સંગીતનો સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરતી.

રઘુવંશ

હવે રઘુવંશ તરફ આપણે દૃષ્ટિ કરીએ તો જણાશે કે આ મહાકાવ્યમાં સંગીત વિષે નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખો છે :—

(૧) પ્રથમ સર્ગ શ્લોક ૩૯

(૨) તેરમો ,, ,, ૪૦

(૩) ઓગણીસમો સર્ગ

पडजसंवादिनी केका द्विधा भिन्ना शिखंडिभिः ॥ શ્લો. ૩૯ સ ૧

જેમાં મયૂરનો અવાજ પડ્જ (सा) સાથે સરખાવ્યો છે.

प्रसादसंगीत मृदङ्गघोषः । શ્લો. ૪૦, સ. ૧૩

वेश्मसु मृदङ्गनादिषु । શ્લો. ૪, સ. ૧૯

મૃદંગવાદનથી મહેલો ગુંજતા હતા તેનું અત્રે સૂચન છે.

अङ्कमङ्कपरिवर्तिनोचिते तस्य निन्यतुरशून्यतामुभे ।
वल्लकी च हृदयंगमस्वना वल्गुवामपि च वामलोचना ॥

શ્લો. ૧૩, સ. ૧૯

તેનો ખોળો હમેશા બે વસ્તુઓથી અલંકૃત રહેતો. (૧) હૃદયના તાર હલાવતી સુમધુર સ્વરોયુક્ત વીણાથી, તેમજ તેમની સખીથી. અર્થાત્ વીણાવાદનમા તે એવા તો પ્રવૃત્ત રહેતા કે વીણાનો વિયોગ એક ક્ષણ પણ સહન કરતા નહિ; એટલે સંગીતનો અહોનિશ અભ્યાસ કરતા. સંગીતનો શોખ આથી વધુ શું હોઈ શકે?

'संस्वयं प्रहृतपुष्करः कृती लोलमाल्यवलयो हरन्मनः ।
नर्तकीरभिनयातिलङ्घिनीः पार्श्ववर्तिषु गुरुष्वलज्जयत् ॥'

શ્લો. ૧૪, સ. ૧૯.

અર્થાત્ તે એવું તો વગાડતા કે વિદુષી નર્તકીઓ પણ લજ્જા પામી જતી, એટલે વાદનકલા તેમજ નૃત્યકલા વિષે તેઓનો અભ્યાસ ઘણો વિસ્તૃત અને ઊંડો હતો.

અર્થાત્ સુંદર નૃત્ય કર્યા પછી પરિશ્રમને લીધે તેનું મુખ સ્વેદથી ભૂંસાઈ ગયેલા તિલકવાળું હતું, વેણુવાદનથી ઓષ્ઠને પીડા થયેલી હતી, અંગમરોડ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલાની હરીફાઈઓ પ્રયોગ નિપુણો સમક્ષ કરવામાં આવતી હતી, વગેરે કવિએ જણાવ્યું છે. અર્થાત્ કવિ અહિ શું સૂચવે છે? સંગીત, મૃદંગવાદન, વીણા તથા વેણુ વાદન, નૃત્યકલા તેમજ તે સર્વ વિદ્યાની થતી હરીફાઈઓ, તે વિદ્યાના નિપુણો, અંગમરોડ તથા ભાવ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલા એ વિષે કવિના વિચારો જનસમાજ સમક્ષ રજુ થયેલા છે.

વળી ઇન્દુમતીના શબની નિશ્ચેતન સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં કવિને વીણા યાદ આવે છે, જે નીચેના શ્લોક ઉપરથી જણાશે.

प्रतियोजयितव्यवल्लकी समवस्थामथ सत्त्वविप्लवात् ।
स निनाय नितान्तवत्सल. परिगृह्योचितमंकमंगनाम् ॥ (८-४१)

કવિને શબના વર્ણનમાં પણ વીણાનું સામ્ય લેવું પડે તે કવિનો સંગીત વિષે શું પક્ષપાત ન ગણાય?

કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીય

હવે આપણે કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીય તરફ દૃષ્ટિ કરીએ. કવિએ કોઈ પણ કૃતિમાં સંગીત વિષે ઉલ્લેખો નથી કર્યા એવું બનવા પામ્યું નથી. કવિના તે ઉલ્લેખો ઉપરથી કવિના સંગીતના જ્ઞાન તથા સંગીતના પ્રચાર વિષે આપણે આધાર મેળવીશું:—

કવિ સંગીતના જાણકાર હોવા જોઈએ તેમજ ઘણા રાગોનું જ્ઞાન પણ તેમને હોવું જોઈએ તે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે:—

स व्यबुध्यत बुधस्तवोचितः शातकुम्भकमलाकरैः समम् ।
मूर्च्छना परिगृहीत कैशिकै किन्नरैरुषसि गतिमङ्गलः ॥ (८–८५)

वेश्मसु मृदङ्गनादिषु ।　　　　　　શ્લો. ૪, સ. ૧૯

મૃદંગવાદનથી મહેલો ગુંજતા હતા તેનું અત્રે સૂચન છે.

अङ्कमङ्कपरिवर्तिनोचिते तस्य निन्यतुरशून्यतामुभे ।
वल्लकी च हृदयंगमस्वना वल्गुवागपि च वामलोचना ॥

શ્લો. ૧૩, સ. ૧૯

તેનો ખોળો હમેશા બે વસ્તુઓથી અલંકૃત રહેતો. (૧) હૃદયના તાર હલાવતી સુમધુર સ્વરોયુક્ત વીણાથી, તેમજ તેમની સળીથી. અર્થાત્ વીણાવાદનમા તે એવા તો પ્રવૃત્ત રહેતા કે વીણાનો વિયોગ એક ક્ષણ પણ સહન કરતા નહિ; એટલે સંગીતનો અહોનિશ અભ્યાસ કરતા. સંગીતનો શોખ આથી વધુ શું હોઈ શકે ?

'संस्वयं प्रहतपुष्करः कृती लोलमाल्यवलयो हरन्मनः ।
नर्तकीरभिनयातिलङ्घिनीः पार्श्ववर्तिषु गुरुष्वलज्जयत् ॥'

શ્લો. ૧૪, સ. ૧૯.

અર્થાત્ તે એવું તો વગાડતા કે વિદુષી નર્તકીઓ પણ લજ્જા પામી જતી, એટલે વાદનકલા તેમજ નૃત્યકલા વિષે તેઓનો અભ્યાસ ઘણો વિસ્તૃત અને ઊંડો હતો.

'चारुनृत्यविगमे च तन्मुखं स्वेदभिन्नतिलकं परिश्रमात् ॥'

શ્લો. ૧૫. સ. ૧૯.

'वेणुना दशनपीडिताधरा वीणया नखपदांकितोरवः ॥' શ્લો. ૩૫

'अङ्गसत्त्ववचनाश्रयं मिथः स्त्रीषु नृत्यमुपधाय दर्शयन् ।'
'स प्रयोगनिपुणैः प्रयोक्तृभिः संजघर्ष सह मित्रसंनिधौ' ॥

શ્લો. ૩૬.

અર્થાત્ સુંદર નૃત્ય કર્યા પછી પરિશ્રમને લીધે તેનુ મુખ સ્વેદથી ભૂંસાઈ ગયેલા તિલકવાળું હતું, વેણુવાદનથી ઓષ્ઠને પીડા થયેલી હતી, અંગમરોડ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલાની હરીફાઈઓ પ્રયોગ નિપુણો સમક્ષ કરવામાં આવતી હતી, વગેરે કવિએ જણાવ્યુ છે. અર્થાત્ કવિ અહિ શુ સૂચવે છે? સંગીત, મૃદંગવાદન, વીણા તથા વેણુ વાદન, નૃત્યકલા તેમજ તે સર્વ વિદ્યાની થતી હરીફાઈઓ, તે વિદ્યાના નિપુણો, અંગમરોડ તથા ભાવ ઉપર આધાર રાખતી નૃત્યકલા એ વિષે કવિના વિચારો જનસમાજ સમક્ષ રજુ થયેલા છે.

વળી ઇન્દુમતીના શબની નિશ્ચેતન સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં કવિને વીણા યાદ આવે છે, જે નીચેના શ્લોક ઉપરથી જણાશે.

प्रतियोजयितव्यवल्लकी समवस्थामथ सत्वविप्लवात् ।
स निनाय नितान्तवत्सल. परिगृह्योचितमकमंगनाम् ॥ (૮-૪૧)

કવિને શબના વર્ણનમાં પણ વીણાનું સામ્ય લેવું પડે તે કવિનો સંગીત વિષે શું પક્ષપાત ન ગણાય?

કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીય

હવે આપણે કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીય તરફ દૃષ્ટિ કરીએ. કવિએ કોઈ પણ કૃતિમા સગીત વિષે ઉલ્લેખો નથી કર્યા એવું બનવા પામ્યુ નથી કવિના તે ઉલ્લેખો ઉપરથી કવિના સંગીતના જ્ઞાન તથા સગીતના પ્રચાર વિષે આપણે આધાર મેળવીશું:—

કવિ સગીતના જાણકાર હોવા જોઈએ તેમજ ઘણા રાગોનું જ્ઞાન પણ તેમને હોવું જોઈએ તે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે:—

स व्यबुध्यत बुधस्तवोचित शातकुम्भकमलाकरैः समम् ।
मूर्च्छना परिगृहीत कैशिकैं किन्नरैरुषसि गतिमङ्गलः ॥ (૮-૮૫)

અર્થાત્ કેટલીક મૂર્ચ્છનાઓ સહિત કૈશિક રાગ કિન્નરોએ ગાવાથી શિવને જાગ્રત કરવામાં આવતા હતા. અહીં મૂર્ચ્છનાઓ તથા કૈશિક રાગ વિષે સૂચન છે. આ રાગ ઉપરાંત અન્ય રાગો જેવા કે જિન્નેક, વલન્તિકા, કકુભનાં નામો વિક્રમોર્વશીયમાં જણાવેલાં છે.

पाटस्यान्ते भिन्नक । विक्र० ४

एतदेव नर्तित्वा वलन्तिकयोपसृत्य जानुभ्यां स्थित्वा ॥ विक्र० ४

इति ककुभेन षड्पमङ्गाः विक्र० ४

અર્થાત્ ટૂંકમાં જણાવીએ તો કાલિદાસના સમયમાં રાગરાગિણીઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હતું, અને મૂર્ચ્છના વિષે પણ સૂચનો છે; એટલે સંગીતના જ્ઞાન સિવાય મૂર્ચ્છના તથા રાગોનાં નામ કવિ ભાગ્યે જ જણાવી શકે.

હવે અહીં એક સૂચન મહત્ત્વનું છે. મૂળ છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓમાં આ રાગોનાં નામ નથી; તો આ રાગોનું પાછળથી સંશોધન થએલું હોવું જોઈએ, એટલે કે સંગીત તરફ આર્યોનું લક્ષ હંમેશાં પરોવાયલું રહેતુ હેવું જોઈએ, કે જેથી નવા રાગોનું સંશોધન થયેલું હોય.

હવે આ રાગો હાલ કેવી રીતે ગાઈ શકાય, મૂળ રાગો કેવા હોવા જોઈએ તે વિષય કોઈ સંગીતાચાર્ય વિશેષ સ્પષ્ટતાથી આપણને સમજાવી શકે. હું તે વિષે વધુ વિચાર કર્યા સિવાય આગળ ચાલીશ.

મેઘદૂત

હવે જો મેઘદૂત તરફ દૃષ્ટિ કરીએ તો તેમાં પણ કવિએ સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખ કરેલો છે. અવન્તિ અને અલકાનગરીઓ સંગીતના નાદધ્વનિથી ગુંજી રહી હતી.

'The towns of Avanti & Alaka resounded to the sound of the Mrudanga, the songs of men, and the tinkling feet of the ballet girls"

અર્થાત્ મૃદંગના વાદનથી, મનુષ્યોના સંગીતથી તથા નર્તકીઓના નૃત્યોથી અવન્તી અને અલકા નગરીઓ ગાજી રહી હતી.

થોડાક દાખલાઓથી આપણે વધુ સમર્થન કરીશુ.

ઉત્તરમેઘ

'विद्युद्वंतं ललितवनिताः सेन्द्रचापं सचित्रा'
संगीताय प्रहतमुरजा स्निग्धगम्भीर घोषम् ॥ શ્લો. ૧

જ્યાં મહેલો સુંદર લલનાઓ, સુંદર ચિત્રો તથા સગીત સારુ રાખેલા મૃદંગના ગભીર અવાજોથી ગાજી રહ્યા હતા, ઇત્યાદિ.

त्वद्गम्भीरध्वनिषु शनकै पुष्करेष्वाहतेषु । ३ ।

drums with as deep a sound as thine are slowly beaten

रक्तकण्ठै किन्नरै —Kinnars with sweet voices

અર્થાત્ મૃદંગવાદન તથા સુમધુર ગીતના વારંવાર ઉલ્લેખો થયેલા છે.

વળી કવિ અત્રે જણાવે છે કે ગાનારે ગાતી વખતે તાલ સારુ મૃદગ અને સુર સારુ કોઈ પણ પ્રકારનું વાદ્ય એ બન્નેનો આધાર રાખી ગાવાનું છે, અર્થાત્ વીણા તેમજ મૃદંગ સાથે એટલે તાલ અને સુર સાથે ગાનારે ગાવાનુ છે જે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે.

'शब्दायन्ते मधुरमनिलै किचका पूर्यमाणा ।
ससक्ताभिस्त्रीपुरविजयो गीयते किन्नरीभि ॥
निर्ह्रादस्ते मुरज इव चेत्कन्दरेषु ध्वनि स्यात् ।
सगीतार्थो ननु पशुपतेस्तत्र भावी समग्र ॥ (१, ५६)

માલવિકાગ્નિમિત્ર

આ નાટકમાં નૃત્યકલા તેમજ સંગીત વિષે ઠીક હકીકત આપેલી છે. મહાન કવિઓ પોતાની કૃતિઓમાં જીવનનાં દરેક પાસાંની સુંદર છણાવટ કરે છે. તે ઉપરથી તે સમયના રીતરિવાજ, સાહિત્ય તથા તે સમયની કલાની આપણને ઝાંખી થઈ શકે તેમ છે.

આ નાટકના મુખ્ય પાત્ર અગ્નિમિત્ર એ એક ઐતિહાસિક વ્યક્તિ છે. તેઓ ઈ. સ. પૂ. ૧૫૦ના અરસામા વિદિશામાં રાજ્ય કરતા હતા. તેમના પિતાનું નામ પુષ્યમિત્ર હતું. રાજા તરીકેની તેમની કારકીર્દિ સારી હતી. તેઓ સ્વભાવે ઉદાર, બહાદુર અને રસિક હતા તેમજ કલાના પોષક હતા.

મહાકવિ કાલિદાસ પ્રથમ સંગીતની હરીફાઇ યોજે છે અને તે દ્વારા બે સંગીતશિક્ષકો, તેમના શિષ્યો વચ્ચે હરીફાઇની તૈયારીઓ કરાવે છે. તેમાં સંગીત, નૃત્ય અને અભિનય વિષે કવિ ઠીક વર્ણન કરે છે. તેનો વિગતવાર આપણે વિચાર કરીએ.

આ હરીફાઈમાં પ્રથમ બે સંગીતશાસ્ત્રીઓ આવે છે. તેમનાં નામ ગણદાસ અને હરદત્ત છે. ગણદાસનું ઠીક વર્ણન કરેલું છે. તેમને પોતાની કલાનું અભિમાન છે. પોતાનો ધંધો ઉત્તમ છે એમ માને છે, કારણ કે તેમની શિષ્યા માલવિકા છે. સ્વભાવમાં જરા ગુસ્સાવાળા છે. શિષ્ય ઉત્તમ હોય તો શિક્ષકને માન મળે છે, અને એમને માલવિકા જેવી ઉત્તમ શિષ્યા મળી છે તેથી તેમને વિશેષ ગર્વ ઉત્પન્ન થાય છે. હરદાસનું ખાસ વર્ણન કરવામાં આવ્યું નથી, પરંતુ ગણદાસના અભિમાનને લીધે તે ગણદાસ ઉપર આક્ષેપ કરે છે, અને રાજાને હરીફાઈ કરવા વિનવે છે, અને બન્નેમાં કોણ સારું શીખવે છે અને કોણ પ્રવીણ છે તેનો નિર્ણય કરવા વિનંતિ કરે છે.

હવે આ હરીફાઈમાં પરીક્ષકોને નીમવા તે સંબંધી કવિ જણાવે છે કે રાજા અને રાણી ધારિણી પક્ષકાર હોવાથી તટસ્થ પરિક્ષક નીમવા જોઈએ. અત્રે રાણી ધારિણી એક સુંદર શંકા કરે છે કે શિષ્ય બુદ્ધિશાળી ન હોય, મૂઢ હોય તો શિક્ષક શું કરે ? અહીં કોને દોષ દેવો ? વગેરે. આ શંકા પણ મહત્ત્વની છે.

હરીફાઈના પરીક્ષક તરીકે એક પરિવ્રાજિકા કૌશિકીને નીમવામાં આવે છે. આ પરિવ્રાજિકાએ ભગવો વેશ ધારણ કરેલો છે. તે સંગીતશાસ્ત્ર તથા નૃત્યશાસ્ત્રના જાણકાર છે અને ધાર્મિક વૃત્તિનાં છે. પોતાના વિષયમાં પારંગત છે.

એટલે આ હરીફાઈ કૌશિકીના અધ્યક્ષપણા નીચે રાજા તથા રાણી સમક્ષ થાય છે, એ એક મહત્ત્વની બીના કહી શકાય.

સંગીતશાસ્ત્ર તથા સંગીત એમ બે પ્રકારની હરીફાઈ થઈ શકે એટલે પરિવ્રાજિકા જણાવે છે કે નાટ્યશાસ્ત્રમા ફક્ત શાસ્ત્ર કરતાં તેની કલાના પ્રયોગનું ખાસ મહત્ત્વ છે, તેથી નાટ્યશાસ્ત્રના શાસ્ત્રાર્થની જરૂર નથી, પરંતુ તે શાસ્ત્રને કેવું પચાવ્યું છે અને તેનું પ્રત્યક્ષ પ્રમાણ કેવું છે તે દર્શાવવાની વિશેષ જરૂર છે. વળી તેઓ વિશેષમાં જણાવે છે કે કેટલાક શિક્ષકો પોતે વિદ્વાન હોય છે, પરંતુ તે સારું શીખવી શકતા નથી, અને કેટલાક પોતાની આવડત કરતાં સારુ શીખવી શકે છે. પરંતુ જેનામાં બન્ને વસ્તુઓ હોય—એટલે કે પોતે ઉત્તમ જાણકાર હોય અને ઉત્તમ શીખવી પણ શકતા હોય તેવા શિક્ષકને ઉત્તમ ગણવા જોઈએ. વળી જે શિક્ષક પોતાના ધંધાની મહત્તા જાણતા નથી, અને ફક્ત પોતાની આજીવિકા મેળવવા તેનો ઉપયોગ કરે છે તેને જ્ઞાનનો વેપારી સમજવો. જ્ઞાન જેવી પવિત્ર વસ્તુ એકે નથી, તેથી તેનો હંમેશ સરસ ઉપયોગ થવો ઘટે. પરિવ્રાજિકાનો આ અભિપ્રાય આજ પણ કેટલો સત્ય છે !

આવી હરીકાઈઓમાં બધાને આમંત્રણ આપવામાં આવે છે, અને પ્રેક્ષકગૃહ સંગીતરચના વગેરેનું નિયોજન કરવામાં આવે છે. તેની સાથે વાદ્ય વગાડનારા તેમજ મુખ્યત્વે મૃદંગનો સાથ રાખવામાં આવે છે. અત્રે હરીફાઈની શરૂઆત થતા પહેલાં ગણદાસ જણાવે છે કે નૃત્યકલાના કયા વિભાગમાં મારી કલાનું પ્રાવીણ્ય દર્શાવું? મેં મારી શિષ્યાને નૃત્યકલાના સર્વ વિભાગમાં સુંદર તાલીમ આપી છે, પરંતુ નૃત્યકલાના કયા કયા વિભાગ છે તેના આવાં પુસ્તકોમાં ઉલ્લેખો હોઈ શકે નહિ, પરંતુ ગણદાસ 'इदानीमेव पंचागाभिनयमुपदिश्य मया विश्रम्यताम् इति' અં. ૧માં જણાવે છે, તેમાં પંચાંગ-અભિનયનો ઉલ્લેખ છે. પંચાંગ એટલે 'कराभ्या चरणाभ्या च शिरसा चाभिनीयते। यत्र वस्तुनि विज्ञेयः पंचांगाभिनयो हि सः॥'

चित्ताक्षि भ्रू हस्तपादैरंगैश्चेष्टादि साम्यतः।
पात्रायवस्थाकरण पंचागोऽभिनयो मतः॥

અર્થાત્ હાથ, પગ, માથું, આંખ અને ભ્રૂકુટિ આ પાંચે અંગનો જેમાં ઉપયોગ કરવાનો હોય તેવું નૃત્ય.

અભિનય ૪ પ્રકારના છે, (૧) આંગિક, (૨) વાચિક, (૩) આહાર્ય, (૪) સાત્ત્વિક. ટીકાકાર કાટયવેય પ્રમાણે અત્રે 'પ્રેરણ'. નૃત્યનો પ્રકાર દર્શાવ્યો છે. એમ જણાવે છે. પરંતુ આ પ્રકારની કયી વિશિષ્ટતા હશે તે અત્યારે સમજાવી શકાય તેમ નથી.

હરીફાઈ મૃદંગવાદનથી શરૂ થાય છે, અને મૃદંગનો અવાજ કવિ વાદળાંની ગર્જનાના અવાજ સાથે સરખાવે છે, અને આ વાદળાંની ગર્જનાનો અવાજ હોય એમ ધારી મોર આનંદમાં આવી જઈ નૃત્ય કરે છે એમ કવિ જણાવે છે.

પરિવ્રાજિકા હવે હરીફાઈની શરૂઆત કરવા પ્રથમ ગણદાસને જણાવે છે, કારણ કે તે સમયમાં વયોવૃદ્ધ, જ્ઞાનવૃદ્ધ તથા અનુભવવૃદ્ધ

વ્યક્તિને પ્રથમ શરૂઆત કરવાનું માન આપવામાં આવતું હતું; અને ગણદાસ તે ગુણો ધરાવતા હોવાથી પ્રથમ તેમને શરૂઆત કરવાની હતી.'

બીજી આજ્ઞા એ કરે છે કે "चतुष्पा-दोद्ध वं छलितं दुष्प्रयोजनमुदाहरन्ति। तत्रैकार्थ सश्रयमुभयोः प्रयोग पश्यामः । तावता ज्ञायते एवात्र भवतोरु-पदेशान्तरम्" । એટલે ચાર પદવાળા (વિભાગ) છલિત સંગીતનો પ્રકાર જે અઘરો ગણાય છે, તેની જ હરીફાઈ થવા દો. એટલે તમારા બેમાં સંગીત શીખવવાની કલાની કોનામાં વિશિષ્ટતા છે તે સમજાઈ જશે.

ત્રીજી આજ્ઞા પરિવ્રાજિકા એવી કરે છે કે—'शर्मिष्ठायाः कृतिर्लयमध्या चतुष्पदा तस्याश्चतुर्थवस्तुकं प्रयोगमेकमनाः श्रोतुमर्हति देवः। શર્મિષ્ઠાની બનાવેલી એક ચીજ છે, જેમા ચાર પદ છે, અને જે મધ્ય લયમાં ગવાય છે, તેનું ચોથું પદ રાજાને વધુ ગમશે, એટલે તે ચીજ ગાવાની આજ્ઞા કરે છે.

આ ત્રણ આજ્ઞા પરિવ્રાજિકા કૌશિકીએ જે કરી છે તેમાં ચતુષ્પાદ, છલિત, શર્મિષ્ઠા, લય વગેરે જે શબ્દો આવેલા છે તે સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વના છે. તેનુ ટૂંકમાં વર્ણન કરવાથી જણાશે કે તે સમયમાં સંગીત તથા નૃત્યકળાનો ઠીક પ્રચાર થયેલો હતો એમ કહીએ તો તે ખોટું ગણાશે નહિ.

(૧) ચતુષ્પાદ—એટલે જેને ચાર પદ છે, જેના ચાર વિભાગ હોય છે. હાલની ધ્રુપદ પદ્ધતિને ચાર વિભાગ હોય છેઃ અસ્થાયી, અંતરો, સંચારી અને આભોગ. તે પદ્ધતિનો અત્રે ઉલ્લેખ હશે કે કેમ તે વિચાર કરવા જેવું છે. ધ્રુપદ પદ્ધતિ તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હશે કે કેમ તે ચોક્કસ કહી શકાતું નથી, પરંતુ આ ધ્રુપદ પદ્ધતિનાં મૂળ અત્રે સમાયલાં હશે એમ લાગે છે. સામાન્ય રીતે ગીતને બે પદ હોય એટલે અત્રે ચાર પદનો ઉલ્લેખ કરેલો છે, અને તે અઘરું છે તે પણ ચોક્કસ છે.

'(૨) ચાર પદવાળું છલિત ગાન એટલે કયા પ્રકારનું ગાન તેનો નિર્ણય અત્યારે કરવો મુશ્કેલ છે, પરંતુ ચારપદવાળું છલિત ગાન એટલે ધ્રુપદ પદ્ધતિના પ્રકારનું કોઈ ગાન હશે એમ અનુમાન થાય છે.

વળી 'છાલિક્ય' ગાન વિષે હરિવંશમાં ઉલ્લેખ છે, તે 'છાલિક્ય' અને આ 'છલિત'ગાનમાં કાંઈ સામ્ય હશે કે કેમ તે વિચારવા યોગ્ય છે, કારણ કે આ હરિવંશ પણ તે જ અરસામાં લખાયો હતો. આ ગાન માર્ગી સંગીતનો એક પ્રકાર હશે, અને આગળ જતાં તેમાંથી અન્ય પ્રકારો ઉત્પન્ન થયા હશે. આ 'છાલિક્ય' ગાન પણ અઘરું ગણાતું હતું; અને તેમા પ્રવીણતા મેળવવા ઘણો અભ્યાસ તથા તૈયારીની આવશ્યકતા હતી. હરિવંશમાં 'છાલિક્ય'ગાન વિશે આવું વર્ણન આપેલું છે, એટલે કદાચ 'છાલિક્ય' અને 'છલિત' એક જ હોય એમ બનવા સંભવ ખરો.

(૩) હવે 'શર્મિષ્ઠા'ની બનાવેલી ચીજ મધ્ય લયમાં ગાવાની પરિવ્રાજિકા કૌશિકી આજ્ઞા કરે છે, એટલે 'શર્મિષ્ઠા' કોઈ સુંદર કવયિત્રી અને સંગીતશાસ્ત્રનાં જાણકાર હોવાં જોઈએ, અને તેમની બનાવેલી ચીજો જનસમાજમાં ખૂબ પ્રચલિત હોવી જોઈએ, તે સિવાય તેનો ઉલ્લેખ અત્રે થાય નહિ. પરંતુ આ 'શર્મિષ્ઠા' ખરેખર કયી વ્યક્તિ હશે તેનો આજ નિર્ણય કરવો કઠણ છે. પરંતુ સ્ત્રીઓ કવિ અને સંગીતકાર હોય અને વળી લોકપ્રિય હોય તે હકીકત નોંધ કરવા યોગ્ય છે.

લય ત્રણ પ્રકારની છે તે હકીકત સામાન્ય રીતે વિદિત છેઃ વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત. વળી મધ્ય લય શૃંગાર તથા હાસ્યરસમાં ઉપયોગમાં લેવાય છે એ પણ એક નોધ કરવા જેવી હકીકત છે. 'शृंगारहास्ययोर्मध्यलय'। करुणे विलम्बितः। वीररौद्राद्‌भुतबीभत्सभयानके द्रुतः। અને વિલંબિત કરુણ રસમાં તથા દ્રુતનો વીર, રૌદ્ર, અદ્‌ભુત, બીભત્સ તથા ભયાનક રસમાં ઉપયોગ કરવાનું જણાવ્યું છે.

પરિનાજિકા કૌશિકીની આ ત્રણ આજ્ઞા પછી મૃદંગની શરૂઆત થાય છે, અને મૃદંગ એ મધ્યમ સ્વરમા મેળવવામાં આવતું હતું એવેા અત્રે ઉલ્લેખ છે.

निहीदिन्युपहित मध्यम स्वरो तथा ।
मायूरी मदयति मार्जना मनासि । અંક ૧, ૨૧.

અર્થાત્ હરીફાઈ વાદન સાથે થતી હતી અને તે સમયમા મૃદંગનેા પ્રચાર હતેા અને તે મધ્યમ સ્વરમા મેળનવામા આવતું હતું એમ કહી શકાય તેમ છે.

હવે માલવિકા ઉપસ્થિત થાય છે, અને એની આકૃતિ, અગુલિઓ દેહમરોડ વગેરે નૃત્યને ઘણા અનુકૂળ હતા એમ કવિ જણાવે છે. પછી માલવિકા પ્રથમ રાગની શરૂઆત આલાપથી કરે છે (उपवहन कृत्वा चतुष्पदं वस्तु गायति—અંક ૨). અને પછી ચાર પદવાળું છલિત ગાન ગાય છે તેની ચીજ પણ આપેલી છે :—

" दुर्लभ प्रियो मे तस्मिन् भव हृदयनिराशम् ।
....
....
नाथ मा पराधीना त्वयि गणय सतृष्णाम् ।। અ. ૨, ૪.

આ ચીજ કયા રાગમા ગાવામા આવી હતી તેનેા કાંઇ ઉલ્લેખ નથી, તેમજ તે સમયમાં રાગરાગિણીઓનુ ધેારણ હશે કે કેમ તે ચેાક્કસ કહી શકાતું નથી, કારણ કે જો તે સમયમા રાગરાગિણીઓનું ધેારણ હેાત તેા આ ચીજના રાગનેા ઉલ્લેખ થયા વિના રહ્યો ન હેાત. તે સમયે 'રાગ' શબ્દ અસ્તિત્વમાં નહેાતેા, જાતિગાન હતું, એટલે આ ચીજ કયા રાગમાં ગવાતી હશે તે કહી શકાય નહિ. હવે માલવિકાના આ પ્રયેાગ બદલ પરિવ્રાજિકા પરીક્ષક તરીકે પેાતાનેા નિ

અભિપ્રાય દર્શાવે છે તે જાણવા જેવો છે. પરીક્ષક કહે છે કે માલવિકાનો પ્રયોગ ઉત્તમ છે. તેમાં કોઈ પણ પ્રકારની ખામી કાઢી શકાય તેમ નથી. તેમણે ગીતના શબ્દોના ભાવાર્થ પોતાની અભિનયકલાથી ઘણી સુંદર રીતે દર્શાવ્યા છે, અને સાથે પદ લાલિત્ય પણ ઉત્તમ હતું. વળી ગીત ગાતી વખતે તેઓ ગીતના ભાવમા તલ્લીન બની જતાં હતાં, એટલે દરેક પ્રકારે તેમનું સગીત તથા નૃત્ય ઉત્તમ માનવામાં આવ્યું. સંગીત, હસ્ત, તથા અંગુલિઓના અભિનયથી ચીજમાં રહેલા ભાવો તથા વિચારો રજૂ કરવા, આંખના તેમજ ભ્રમરના ઇશારાથી લાગણીઓ દર્શાવવી, અને તાલ સાથે મેળ રાખીને નૃત્ય કરવું, આ સર્વ માલવિકાનું ઉત્તમ હતું. આ ઉપરાત ચીજના રસમાં તે એવાં તલ્લીન થઈ ગયાં હતાં કે જે ભાવ—હર્ષ, ચિંતા, દૈન્ય, દિલગીરી વગેરે દર્શાવવાના હતાં તે સમયે તેઓ તે જ રસમાં તલ્લીન બની જતાં હતાં, અને તેના ભાવાર્થમા તન્મય બનીને ચીજ ગાતાં હતાં, અને તેને અનુકૂળ નૃત્ય કરી બતાવતાં હતાં. એટલે માલવિકાનું સંગીત, તેમજ નૃત્ય ઉત્તમ મનાયું અને તે સર્વેએ કબૂલ રાખ્યું. હરદત્ત–બીજા સંગીત શિક્ષકને પોતાની પ્રવીણતા દર્શાવવાનો સમય રહ્યો નહિ એટલે હરીફાઈ ત્યાં પૂરી થઈ જાય છે.

આ ઉપરથી આપણે વિચાર કરીશું તો જણાય છે કે સંગીતકલા તથા નૃત્યકલાનો તે સમયમા પ્રચાર ઘણો હતો, એટલું જ નહિ પરંતુ સ્ત્રીઓ પણ આ વિદ્યામાં પ્રવીણતા મેળવવા ચૂકતાં નહિ. સંગીત-શીખવા સર્વની, પુરુષ અને સ્ત્રીની ફરજ ગણાતી. શિક્ષણનું તે આવશ્યક અંગ હતું. તે સિવાય આવી નૃત્યકલાની હરીફાઈ થવાનો સંભવ શી રીતે બને?

હવે સાધારણ રીતે જોઈએ તો કવિએ જે જે સૂચનો કરેલાં છે તે ઉપરથી આપણે વિધવિધ અનુમાનો કરી શકીએ.

કવિ કાલિદાસનાં નાટકો ઉપરથી આપણે જાણીએ છીએ કે તે સમયના રાજ્યદરબારમાં સંગીતને પૂરતું યોગ્ય સ્થાન મળતું હતું, એટલું જ નહિ પરંતુ દરબારમાં રાજગવૈયા રાખવાની પ્રથા હતી. સંગીતને પોષણ મળતું, તેમજ દરેક ઉમરાવના ગૃહમાં સંગીતને સારું ઇલાયદા સ્થળ ('સંગીતશાળા—musical hall') રાખવામાં આવતું હતું.

વળી આ કાલિદાસે પોતાનાં નાટકોમાં ખાસ કરીને મુખ્ય સ્ત્રીપાત્રો તરીકે ગાંધર્વકન્યા, અપ્સરા, કિન્નર, અને સંગીતની જાણકાર જાતમાંથી વ્યક્તિઓને પસંદ કરવી ઉચિત ધારી છે તે સહેતુક હોવું જોઈએ, અગર તો કવિને સંગીત વિષેનો પક્ષપાત હતો. ઉર્વશી, શકુન્તલા ઇત્યાદિ સંગીતવિદ્યામાં પ્રવીણ હતાં.

"The Gandharvas were a race of heavenly choristers and frequently spoken of in the earliest works; hence music itself was called Gandharva Vidya (ગાન્ધર્વવિદ્યા)."

અર્થાત્ ગાંધર્વો એ સંગીતની ખાસ જાણકાર જાતિ હોવાથી તેમજ જૂના સમયનાં પુસ્તકોમાં તે વિષે વારંવાર ઉલ્લેખો થયેલા હોવાથી સંગીતવિદ્યાને જ ગાન્ધર્વવિદ્યાના ઉપનામથી ઓળખવામાં આવી.

આ ઉપરાંત જુદી જુદી જાતનાં વાદ્યો-ઢોલકો, તેમજ અન્ય સંગીતવિષયક શબ્દોની જો યાદી કરીએ તો આગળ જણાવેલી હકીકતને વધુ સમર્થન મળવાનો સંભવ રહે છે.

જુદી જુદી જાતનાં ઢોલકોનાં નામ.	જુદી જુદી જાતના વાદ્યોનાં નામ.
દુંદુભિ	વીણા
પટહ	તન્ત્રી
પુષ્કર	પરિવાદિની

જુદી જુદી જાતનાં ઢોલકોનાં નામ.	જુદી જુદી જાતનાં વાદ્યોનાં નામ.
ભેરી	વિનન્ત્રી
મર્દલ	વંશ
મૃદંગ	વેણુ
ઊર્ધ્વંક	આતોદ્યમ્ [કોઈ પણ પ્રકારનું વાદ્ય]

કરણ, માધુરી, માર્જના એટલે ઢોલક ઉપર વગાડવાના જુદા જુદા બોલ વગાડવાની ક્રિયા કરવી તે.

ઉપવીણ્ય, અર્થાત્ વીણા સાથે ગાવું તે.

ઉપગાનમ્, ઉપહનમ્ અર્થાત્ આલાપ સાથે ગાવું તે, રાગ ગાતા પહેલાં રાગનો સ્વરોચ્ચાર વગેરે કરવો તે.

ઉદ્ગાનમ્—ઉચ્ચ સ્વરે ગાવું તે.

કલિકા—વીણાની છેવટની ખીલી.

કૃત્યમ્—વાંસળી વગાડવી તે.

વળી નૃત્યકલાના ખાસ શબ્દો નીચે પ્રમાણે જણાવેલા છે :—

નર્તકી—A dancing Girl.

નર્તયિતૃ—A dancing Teacher.

નાટ્યમ્—Gesticulations with language.

નૃત્તમ્—Simple dancing.

નૃત્યમ્—Gesticulation without language.

ખંડક
ખંડધારા
પૂરક
ગલિતક
મલ્લઘટી } Various kinds of dancing.

ચતુરસ્રક—Various kinds of postures in dancing.

કુટિલિકા }
કુલિકા } peculiar movements or gestures.

વળી સ્વરોના આરોહ, અવરોહ, સ્વર, રાગ, લય વિષે પણ કવિએ જણાવેલું છે, જે આપણે જોઈ ગયા. તે ઉપરાંત પ્રેક્ષકગૃહ (A Theatre—થિયેટર) સંગીતશાળા (A Concert Hall) અને રાગોનાં નામો કવિએ જણાવેલાં છે, જે નામો નીચે પ્રમાણે મળી આવે છે:—

કકુભ—કૌશિક, ભિન્નક,

વલન્તિક, આક્ષિપ્તિકા (રંગભૂમિ ઉપર આવનાર મનુષ્યે ગાવાનું ગીત).

વળી ગીતના ચાર વિભાગ પણ જણાવેલા છે:—

ચલિતમ્, છલિતમ્, ચતુષ્પદ, (a song having four parts) અને તે ઉપરાંત તે કેવી રીતે ગાવા તે પણ જણાવેલું છે. તાલ, સૂર સાથે વીણાદિ વાદ્યના સ્વરયુક્ત, સુમધુર સંગીત શ્રોતાજનોને પ્રિય લાગે એવું સંગીત ગાવું જોઈએ એમ કવિ સ્પષ્ટપણે કહે છે.

કવિએ જણાવેલી હકીકત આજ પણ કેટલી સત્ય છે? એટલે કવિ સંગીતના જાણકાર અને રસિક હોવા જોઈએ એમ સિદ્ધ થાય છે. હવે આટલું વિવેચન કર્યા પછી છેવટમાં કવિ કાલિદાસના સમયના સંગીત વિષે આપણે નીચે પ્રમાણે કહી શકીએ:—

(૧) તે સમયમાં સંગીતનો જનસમાજમાં સારો પ્રચાર હતો, અને સંગીત શીખવાની દરેકની ફરજ મનાતી હતી, અને તે સિવાય શિક્ષણ અધુરું મનાતું હતુ સ્ત્રીઓ પણ સંગીતનો સશાસ્ત્રીય અભ્યાસ કરતી હતી, અને સંગીતનું શિક્ષણ તેમને આવશ્યક મનાતું. તે ઉપરાંત

નૃત્યકલાનું શિક્ષણ પણ તેમને લેવાની ફરજ મનાતી હતી. સંગીત અને નૃત્યકલાનું શાસ્ત્ર તે સમયમાં અસ્તિત્વમાં હોવું જોઈએ, અને તે શાસ્ત્ર પ્રમાણે તેનો અભ્યાસ કરવામાં આવતો હતો.

(૨) દરેક અમીરઉમરાવના ઘરમાં સંગીતશિક્ષણ સારુ એક જીલાયદા હૉલ નમૂદ કરવામા આવતો હતો, જ્યા સંગીતશાસ્ત્રીઓ પાસેથી તેઓ સંગીતનું શિક્ષણ લેતા હતા.

(૩) સંગીતના જલસા તેમજ હરીફાઈઓ કરવામાં આવતી હતી તથા તેમા ફતેહ પામનારને ઇનામો આપવામાં આવતાં હતાં.

(૪) નૃત્યકલા ઉપર ખૂબ ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે, એટલે નૃત્યકલાનું સશાસ્ત્રીય રીતે શિક્ષણ લેવામાં આવતું હતુ.

(૫) જુદાં જુદાં વાદ્યો અસ્તિત્વમાં હતાં અને તેને વગાડનારાઓ પણ હતા, એટલે તે વગાડવાના નિયમો હોવા જોઈએ. વીણા, વેણુ, મૃદંગનો વિશેષ ઉપયોગ થતો જોવામાં આવે છે.

(૬) કેટલાક રાગોના પણ ઉલ્લેખ મળી આવે છે. કૈશિક, ભિન્નક, વસન્તિકા, કકુભ વગેરેનાં નામો કવિએ આપેલાં છે. મૂર્ચ્છનાનો પણ ઉલ્લેખ છે.

(૭) હવે કવિ કાલિદાસે પોતાનાં પુસ્તકોમાં કરેલા ઉલ્લેખોની સવિસ્તર હકીકત આપણે (૧) શાકુન્તલ તથા (૨) માલવિકાગ્નિમિત્ર વગેરેમાંથી લઈશું તો તે સમયના સંગીતના ઉપર કરેલાં અનુમાનોને સમર્થન મળી રહે છે.

પ્રશ્નોત્તરી

પ્રકરણ ૧૦

મૌર્ય અને ગુપ્તકાલીન સંગીત

(૧) મૌર્ય અને ગુપ્તકાલનો સમય કેવો હતો?

(૨) તે સમયમાં કયા કયા વિદ્વાન પુરુષો થઈ ગયા?

(૩) તે સમયમાં કયી કયી કલાઓને પોષણ મળતું હતું?

(૪) આ સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે કયાં સાધનોનો ઉપયોગ થઈ શકે તેમ છે?

(૫) તક્ષશિલા વિશ્વવિદ્યાલય વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૬) તેમાં કયા કયા વિદ્વાનો થઈ ગયા અને તેમણે સંગીત ઉપર કયા ઉલ્લેખો કરેલા છે તે જણાવો.

(૭) કૌટિલ્યના સંગીતના ઉલ્લેખમાં શી વિશિષ્ટતા છે તે જણાવો.

(૮) પંચતંત્રમાં કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખ બદલ ટૂંક હકીકત લખો.

(૯) અશોકના સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે કેવી રીતે હકીકત મળી શકે તેમ છે?

(૧૦) ગ્રીક રાજાઓમાં પંજાબ તથા સિંધમાં થઈ ગયેલા રાજા મિલિન્દ (મિનેંડર)ના પ્રશ્નોના જવાબ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૧૧) મેન્ડોલિન વાદ્ય કેવા પ્રકારનું હશે તે વિષે ટૂંકમાં વર્ણન કરો.

(૩) આ સમયમાં કયી કયી કલાઓનો કેવા વિકાસ થયો હતો?

(૪) આ સમયમાં કયા મહાન વિદ્વાન થઈ ગયા છે?

(૫) કવિ શૂદ્રકના 'મૃચ્છકટિક' નાટકમાં સંગીત વિષે કરેલા ઉલ્લેખ બદલ ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૬) આ હકીકત ઉપરથી કયાં અનુમાનો થઈ શકે?

(૭) નાટકો અને સંગીતને સંબંધ છે? હોય તો કેવા પ્રકારનો છે તે જણાવો.

(૮) આ બદલ રા. ભવાનરાવ પીંગયેનો અભિપ્રાય શો છે તે જણાવો.

(૯) આ બાબત રા. પોપલીનો અભિપ્રાય જણાવો.

(૧૦) હિંદમાં કયા બે ચીની મુસાફરો આવ્યા હતા?

(૧૧) તેમણે હિંદની સમાજવ્યવસ્થાના કરેલા વર્ણન ઉપરથી હિંદની કલા વિષે તમે શો અભિપ્રાય બાંધી શકો?

પ્રકરણ ૧૪

કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

(૧) મહાકવિ કાલિદાસ કોણ હતા અને કયારે થઈ ગયા? તેમને વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૨) તેમણે સંગીત ઉપર કાંઈ ઉલ્લેખો કરેલા છે?

(૩) તેમના કયા કયા પુસ્તકોમાં સંગીત ઉપર સૂચનો થયેલાં છે?

(૪) આ પુસ્તકોમાં કરેલાં વિવેચનો વિષે ટૂંકમાં હકીકત આપો.

(૫) શાકુંતલમાં સંગીત ઉપર કયા ઉલ્લેખો કરેલા છે?

(૬) રઘુવંશમાં „ „ „ ?

પ્રકરણ ૧૧

મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામન

(૧૨) મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામને કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખ બદલ ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૧૩) બૌદ્ધોએ ધાર્મિક ઉત્સવોમાં સંગીતને મહત્ત્વ આપેલું હતું?

(૧૪) ડૉ. કીથના બુદ્ધસમયના સંગીત વિષે શો અભિપ્રાય હતો તે જણાવો.

પ્રકરણ ૧૨

મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની વચ્ચેનો સમય

(૧) આ સમયમાં કયા મહાપ્રતાપી રાજા થઈ ગયા?

(૨) તે સમયમાં કયી બુદ્ધ ગુફાઓ તૈયાર કરવામાં આવી હતી?

(૩) આ ગુફાઓ સંગીતની દૃષ્ટિએ કયી રીતે ઉપયોગી છે?

(૪) કનિષ્કના સમયમાં કયા કયા પંડિતો થઈ ગયા હતા?

(૫) અશ્વઘોષના સંગીત ઉપરના વિચારો જણાવો.

(૬) બુદ્ધ ભગવાનનું મન ચલિત કરવા કરેલા પ્રયત્ન વિષે ટૂંકમાં જણાવો

(૭) ગરબા અને રાસમાં શો તફાવત ગણાય?

(૮) રાસ વિષે તમે જે જાણતા હો તે લખો.

પ્રકરણ ૧૩

ગુપ્તસમય

(૧) ગુપ્તસમયમા કયા કયા મહાન રાજાઓ થઈ ગયા?

(૨) ગુપ્તયુગ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૩) આ સમયમાં કયી કયી કલાઓનો કેવા વિકાસ થયો હતો ?

(૪) આ સમયમાં કયા મહાન વિદ્વાન થઈ ગયા છે ?

(૫) કવિ શૂદ્રકના 'મૃચ્છકટિક' નાટકમાં સંગીત વિષે કરેલા ઉલ્લેખ બદલ ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૬) આ હકીકત ઉપરથી કયાં અનુમાનો થઈ શકે ?

(૭) નાટકો અને સંગીતને સંબંધ છે ? હોય તો કેવા પ્રકારનો છે તે જણાવો.

(૮) આ બદલ રા. ભવાનરાવ પીંગળેનો અભિપ્રાય શો છે તે જણાવો.

(૯) આ બાબત રા. પોપલીનો અભિપ્રાય જણાવો.

(૧૦) હિંદમાં કયા બે ચીની મુસાફરો આવ્યા હતા ?

(૧૧) તેમણે હિંદની સમાજવ્યવસ્થાના કરેલા વર્ણન ઉપરથી હિંદની કલા વિષે તમે શો અભિપ્રાય બાંધી શકો ?

પ્રકરણ ૧૪

કાલિદાસના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

(૧) મહાકવિ કાલિદાસ કોણ હતા અને ક્યારે થઈ ગયા ? તેમને વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૨) તેમણે સંગીત ઉપર કાંઈ ઉલ્લેખો કરેલા છે ?

(૩) તેમના કયા કયા પુસ્તકોમાં સંગીત ઉપર સૂચનો થયેલાં છે ?

(૪) આ પુસ્તકોમાં કરેલાં વિવેચનો વિષે ટૂંકમાં હકીકત આપો.

(૫) શાકુંતલમાં સંગીત ઉપર કયા ઉલ્લેખો કરેલા છે ?

(૬) રઘુવંશમાં „ „ „ ?

(૭) કુમારસંભવ તથા વિક્રમોર્વશીયમાં કયા કયા રાગોનાં નામો આપેલાં છે?

(૮) માલવિકાગ્નિમિત્રમા કયા બે સંગીતશાસ્ત્રીઓનાં નામો કવિએ આપેલાં છે?

(૯) આ હરીફાઈમા કયા તત્ત્વો ઉપર કવિ ભાર મૂકે છે?

(૧૦) આ હરીફાઈમા પરીક્ષક તરીકે કોણ હોય છે અને તે ઉપરથી તમે શો અભિપ્રાય બાંધી શકો?

(૧૧) આવી હરીફાઈઓમા કયા કયા તત્ત્વોની જરૂર હતી તે જણાવો.

(૧૨) કવિ કાલિદાસના સમયમાં સ્ત્રીઓ પણ સંગીત શીખતી હતી તે તમે શા ઉપરથી કહી શકશો? તેના દાખલા આપી સમજાવો

(૧૩) હરીફાઈમાં પરિવ્રાજિકા કયી કયી આજ્ઞાઓ કરે છે?

(૧૪) ચતુષ્પાદ, છલિતના અર્થ સમજાવો.

(૧૫) આ હરીફાઈમા માલવિકાનું સંગીત તથા નૃત્ય ઉત્તમ ગણવાનાં કારણો આપો

(૧૬) કાલિદાસના સમયનાં વાદ્યોના નામો આપો.

(૧૭) તે સમયના સંગીતના કેટલાક પારિભાષિક શબ્દો તેમના અર્થ સાથે સમજાવો.

(૧૮) કવિ કાલિદાસે કયા રાગોનો ઉલ્લેખ કરેલો છે?

(૧૯) સંગીત કેવું હોવું જોઈએ તે બદલના કવિના વિચારો જણાવો, તેમજ તે યથાર્થ છે કે કેમ તે કહો.

(૨૦) આ સર્વ હકીકત ઉપરથી તે સમયના સંગીત વિષે ટૂંકમા હકીકત આપો.

પ્રકરણ ૧૫

ભરત મુનિનું નાટચશાસ્ત્ર

મૌર્ય અને ગુપ્તસમય દરમિયાન ભરત મુનિ થઈ ગયા હશે એમ જણાય છે; કારણ કે ગુપ્તસમયમાં જે મહાન સંસ્કૃત કવિઓ થઈ ગયા હતા તેમણે ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રની આજ્ઞાઓ માન્ય રાખેલી છે. ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમોને તેઓએ ઘણુ મહત્ત્વ આપેલું છે, અને તે ધોરણે જ નાટકો લખાતાં હતાં અને ભજવાતાં હતાં.

ભરત મુનિને કેટલાક ઈ. સ. પછી આશરે ચોથા સૈકા સુધી લઈ જાય છે પરંતુ વૈદિક કાલ પછી ઈ. સ પૂર્વમાં તેમનુ અસ્તિત્વ હોવું જોઈએ એટલે કેટલાક એમને ઈ. સ. પૂ. આશરે ૩૦૦ના સમયમાં થઈ ગયા માને છે તે યથાર્થ જણાય છે, એટલે તે મત ગ્રાહ્ય રાખી આપણે આગળ ચાલીશું.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રનું વિવેચન ગુપ્તસમયની પહેલાં આવવું જોઈએ પરંતુ મૌર્ય અને ગુપ્તસમયની સંગીતની સ્થિતિનો ભેગો વિચાર કરેલો હોવાથી અત્રે સ્વતંત્ર રીતે તે વિષે વિગતવાર વિચાર કરવાનો રાખ્યો છે, એટલે ક્રમમાં જરા આઘુપાછું થવાની છૂટ લીધી છે.

ભરત મુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર

'ભરત મુનિનું નાટચશાસ્ત્ર' એ સંગીત ઉપર જૂનામાં જૂનો અને અતિ મહત્ત્વનો ગ્રંથ છે. તેમાં નાટચશાસ્ત્ર ઉપર ઘણું સુંદર અને ઝીણવટભરેલું વર્ણન કરેલું છે, અને નાટ્ય તથા સંગીત એકબીજા

સાથે સંકળાયલાં છે એટલે સંગીતનો પણ તેમાં ઉલ્લેખ ન હોય તેમ બની શકે નહિ, અર્થાત્ સંગીતનું પણ તેમાં વિવેચન કરેલું છે તે આપણે જોઈશું.

આ ભરત મુનિએ પોતાના ગ્રંથમાં પોતાની પૂર્વે થઈ ગયેલા નાટ્યશાસ્ત્રકારો—કોહલ, નંદિકેશ્વર, વત્સ, નારદ, સદાશિવ, ઇત્યાદિના નામો આપેલાં છે, એટલે ભરત મુનિના સમય પહેલાં અન્ય નાટ્યશાસ્ત્રકારો થઈ ગયેલા છે, અને તેમણે પણ નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર ગ્રંથો રચેલા હોવા જોઈએ; પરંતુ તે સર્વ ગ્રંથો હાલ ઉપલબ્ધ નથી. કાળના સપાટામાં તે ઘસડાઈ ગયા જણાય છે, ફક્ત ભરત મુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર જ તેમાંથી બચી જવા પામ્યું છે, એટલે હવે અન્ય ગ્રંથોનો વિચાર કરવાનો રહેતો નથી; ફક્ત ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રનો જ વિચાર કરવાનો રહે છે. પરંતુ આપણે એમ કહી શકીએ કે ભરત મુનિએ એમની પહેલા થઈ ગયેલા નાટ્યશાસ્ત્રકારોના ગ્રંથોનો લાભ લીધો હોવો જોઈએ, અને તેથી ભરત મુનિના સમયમાં નાટ્યકલાનો ઘણો સુંદર વિકાસ થયેલો આપણે જોઈએ છીએ.

આ નાટ્યશાસ્ત્રનું મૂળ ઘણું જૂનું જણાય છે.* 'द्वादशसहस्री' નામના એક ગ્રંથ ઉપરથી આ નાટ્યશાસ્ત્ર રચાયલું લાગે છે, તેને કેટલાક 'આદિભરત'ના ઉપનામથી ઓળખે છે. આ 'द्वादशसहस्री'ના કર્તા સદાશિવ નામના એક પંડિત થઈ ગયા (તે આપણે આગળ જોઈ ગયા). પરંતુ આ પંડિત સદાશિવ ક્યારે થઈ ગયા, તે કોણ હતા તે વિષે કાંઈ માહિતી મળી આવતી નથી, પરંતુ 'ભાવપ્રકાશ'માં આપેલા આ નીચેના શ્લોક ઉપરથી જણાય છે કે આ પુસ્તક ઉપરથી ભરતે પોતાનું નાટ્યશાસ્ત્ર લખ્યું છે :—

---

* ગાયકવાડ ઓરીએન્ટલ સીરીઝ નં. ૨૬, વૉ. ૧ના આધારે.
ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર—ટીકાકાર અભિનવ.

नाट्यवेदाश्च भरताः सारमुद्धृत्य सर्वतः ।
संग्रहं संप्रयोगार्हं मनुना प्रार्थितं व्यधुः ॥
एकं द्वादशसाहस्त्रैः श्लोकैरेकं तदर्धतः ।
षड्भिः श्लोकसहस्रैर्यो नाट्यवेदस्य संभवः ॥

અર્થાત્ દ્વાદશસહસ્ત્રના સારરૂપ આ ષટ્સહસ્રી (૭ હજાર શ્લોકો જેમાં હતા તે), એટલે કે નાટ્યશાસ્ત્ર ભરત મુનિએ બનાવ્યું. વળી આ ભાવપ્રકાશમાં એમ પણ જણાવ્યું છે કે આ બન્ને પુસ્તકો જૂના નાટ્યવેદ નામના એક પુસ્તક ઉપર આધાર રાખે છે. આ નાટ્યવેદ એ ચાર ઉપવેદો પૈકી એક મનાય છે. આટલા વિવેચનથી આપણને એટલું જ જણાય છે કે ભરત મુનિના પહેલાં અન્ય પંડિતો થઈ ગયા હતા, અને તેમનાં પુસ્તકોનો ભરત મુનિને લાભ મળ્યો હતો, એટલે હવે આ વિષે વધુ વિવેચન કરવાની જરૂર જણાતી નથી. આપણે હવે *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં કયી કયી વિગતોનું વર્ણન કરેલું છે તેનું બહુ જ ટૂંકામાં વર્ણન કરીશું.

ભરત મુનિના આ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કુલ ૩૭ પ્રકરણો છે. તેમાં ૨૭ પ્રકરણો નાટ્ય વિષે અને બાકીનાં ૧૦ પ્રકરણો સંગીત વિષે છે. પ્રથમ સાત પ્રકરણો નમૂના તરીકે કયા વિષયો ઉપર લખેલાં છે તેની ફક્ત નોંધ લઈએ :—

પ્રકરણો

(૧) નાટ્યોત્પત્તિ (૨) પ્રેક્ષાગૃહલક્ષણ

(૩) નાટ્યમંડપલક્ષણ–રંગ, દૈવતપૂજાવિધાન.

(૪) તાંડવલક્ષણ. ૧૦૮ કરણ, કરણલક્ષણો, કરણકર્મ

(૫) પૂર્વરંગ વિધિ, તેનાં અંગો.

(૬) રસવિકલ્પ, રસવર્ણ, દૈવતનિદર્શન, ૮ રસ.

(૭) ભાવવ્યંજક, વગેરે.

હવે આ સત્તાવીસ પ્રકરણોની વિગતો અત્રે દર્શાવવાની જરૂર જણાતી નથી, પરંતુ તેને આપણે સરળતા ખાતર ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી નાંખીએ તો ઠીક થશે:

(૧) સામાન્ય વિભાગ.

(૨) નાટ્યવિભાગ.

(૩) સાહિત્યવિભાગ.

હવે સામાન્ય વિભાગમા નાટ્યશાસ્ત્રની સામાન્ય હકીકતની વિગ.. જોઈશું.

(૧) સામાન્ય વિભાગ

આ વિભાગમાં નાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિ કેવી રીતે થઈ તે વિષે એક આખ્યાયિકા આપેલી છે. પછી નાટ્યગૃહની અંતર બાહ્યરચના કેવી હોવી જોઈએ, પડદા વગેરેની વ્યવસ્થા, સજાવટ કેવાં હોવાં જોઈએ, પ્રેક્ષાગૃહ, રંગભૂમિ, નેપથ્યગૃહ, વાદ્યકારોની બેઠકની વ્યવસ્થા વગેરે કેવાં હોવાં જોઈએ, તેનું વિગતવાર વર્ણન કરેલું છે ત્યાર બાદ નાટકનાં પાત્રો કેવાં હોવા જોઈએ, તે પ્રત્યેક ભૂમિકાને શોભે એવાં જોઈએ, અને યોગ્ય પાત્રોને યોગ્ય ભૂમિકા આપવી જોઈએ એમ મુનિ જણાવે છે. વળી જુદા જુદા પાત્રો સારુ યોગ્ય સજાવટ કરવી, જેને જેવો ભાવ ભજવવાનો હોય તેના જેવું જ યોગ્ય પરિધાન તથા રચના કરવાં, અને યોગ્ય વેષભૂષા કરવી આવશ્યક છે એમ તેઓ જણાવે છે. એકકે એવી વિગત નથી કે જે એમની દૃષ્ટિથી બહાર ગઈ હોય, એટલે આપણે ટૂંકમાં જ પતાવીશું તે યોગ્ય થશે.

વળી આ નાટ્યપ્રયોગો કેવા થાય છે તે સારુ સમિતિઓ રચવાનું સૂચન કરવાનું પણ તેઓ ભૂલ્યા નથી. આ સમિતિના સભ્યો કેવા હોવા જોઈએ તે પણ તેઓ જણાવે છે, અને કહે છે કે આ સભ્યો નાટ્યશાસ્ત્રના જાણકાર, સંગીત અને નૃત્યના જાણકાર હોવા જોઈએ. વળી

અભિનયના જાણકાર અને ચતુર પણ હોના જોઈએ, કે જેથી નાટ્ય-પ્રયોગની ગણનામા તેમનો અભિપ્રાય મહત્ત્વનો ગણી શકાય. આ એક ઘણુ મહત્ત્વનુ સૂચન ગણી શકાય. વળી પાત્રોની પસદગી, પાત્રોની ભાષા, જુદા જુદા લોકોના રીતરિવાજ પ્રમાણે વેષભૂષા કરી, ભાષાનો પણ ભેદ રાખવો, તેના લક્ષણો અને પ્રકાર કેના હોના જોઇએ, તે સર્વનું એવું સુંદર વિવેચન કરેલું છે કે આપણને ભરત મુનિની બુદ્ધિ તરફ માનની લાગણી ઉત્પન્ન થયા સિવાય રહે નહિ; અને આ સૂચનો તથા વિવેચનો અત્યારે પણ કેના સત્ય જણાય છે।

હવે નાટ્યવિભાગ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ.

નાટ્યવિભાગ

આ ગ્રંથ મુખ્યત્વે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર છે એટલે નાટ્યશાસ્ત્ર વિષે વિચાર કરીએ.

સગીતરત્નાકરમા જણાવ્યા પ્રમાણે ભરત મુનિએ નાટ્યશાસ્ત્રનું જ્ઞાન બ્રહ્માદ્વારા પ્રાપ્ત કર્યું તે વિષે શ્લોકો આપેલા છે તેનો વિચાર કરીએ :—

"नाट्यं नृत्य तथा नृत्त त्रिधा तदिति कीर्तितम् ।
नाट्यमेद ददौ पूर्वं भरताय चतुर्मुख ॥
ततश्च भरत. सार्धं गधर्वाप्सरसा गणै ।
नाट्यं नृत्य तथा नृत्तमग्रे शंभोः प्रयुक्तवान् ॥
प्रयोगमुद्धत स्मृत्वा स्वप्रयुक्त ततो हर ।
तण्डुना स्वगणाग्रण्या भरताय न्यदीदिशत् ॥
लास्यमस्याग्रत. प्रीत्या पार्वत्या समदीदिशत् ।
बुद्ध्वा तु ताण्डव तण्डोर्मर्त्येभ्यो मुनयोऽवदन् ॥

पार्वत्यप्यनुशास्ति स्म लास्यं बाणसुतामुषाम् ।
तथा द्वारवतीगोप्यस्ताभिः सौराष्ट्रयोषितः ॥

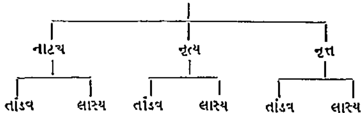
ताभिः सुशिक्षिता नार्यो नानाजनपदास्पदाः ।
एवं परंपराप्राप्तमेतल्लोके प्रतिष्ठितम् ॥

ऋग्यजुस्सामवेदेभ्यो वेदाच्चाथर्वणात्क्रमात् ।
नृत्तं तत्र नरेंद्राणामभिषेके महोत्सवे ॥

यात्रायां शुभयात्राया विवाहे प्रियसंगमे ।
नगराणामगाराणां प्रवेशे पुत्रजन्मनि ॥
ब्रह्मणोक्तं प्रयोक्तव्यं मंगलं सर्वपर्वसु ॥

—સંગીતરત્નાકર.

નાટ્યની ઉત્પત્તિ દેવ અને બ્રહ્માથી શરૂ કરવામાં આવે છે. ભગવાન શંકર પણ નૃત્યના આદ્ય પ્રવર્તક મનાયા છે. નાટ્યના ત્રણ વિભાગ પાડ્યા છે :—



(૧) નાટ્ય એટલે (Dramaturgy) નાટકોમાં રંગભૂમિ ઉપર પાત્રો જે ભાવ ભજવે છે તે.

(૨) નૃત્ય—નૃત્યકલા—એટલે રસ તથા ભાવયુક્ત નૃત્ય કરવું તે.

(૩) નૃત્ત—શરીરના બધા અવયવોનાં હલનચલન તથા અંગમરોડની તાલયુક્ત ક્રિયા કરવી તે.

એટલે નાટ્યવિભાગના ત્રણ મૂળ ભાગ અને દરેક ભાગના પાછા બીજા બે વિભાગ–તાંડવ અને લાસ્ય.

તાંડવ એટલે પુરૂષને યેાગ્ય અને લાસ્ય એટલે સ્ત્રીને યેાગ્ય.

એમ કહેવાય છે કે મહાદેવજીએ આ શાસ્ત્ર પેાતાના શિષ્ય તાંડુ અગર નંદીકેશ્વરને શીખવ્યું અને 'તાન્ડુ' શબ્દ ઉપરથી તાંડવ શબ્દ ઉપસ્થિત થયેા છે, એટલે આ તાંડવ પ્રકાર થયેા. વળી મહાદેવજીએ સ્ત્રીઓને યેાગ્ય 'લાસ્ય' નૃત્ય પાર્વતીજીને શીખવ્યું. આ લાસ્ય નૃત્ય સ્ત્રીઓને અનુકૂળ છે. તેમાં મૃદુ, નાજુક અને પ્રેમયુક્ત ભાવેાને સંપૂર્ણ અવકાશ છે, જ્યારે તાંડવ, મર્દાઈ, શૌર્ય અને ભયાનકરસેાને અનુકૂળ મનાયું છે. પાર્વતીએ આ લાસ્ય બાણુની પુત્રી ઉષાને શીખવ્યું, અને ઉષાએ દ્વારકાની ગેાપીઓને શીખવ્યું, અને ત્યાંથી તેનેા પ્રચાર થયેા. આ હકીકત આપણે સંગીતરત્નાકાર ઉપરથી જાણીએ છીએ, પરંતુ તેનેા કેટલે અંશે સ્વીકાર કરવેા તે વિચારવું જોઇએ. ભરત મુનિએ પેાતાનું નાટ્યશાસ્ત્ર અન્ય ગ્રંથેા ઉપરથી લખ્યું છે અને એમની પહેલાં ઘણા સંગીતશાસ્ત્રીએા થઈ ગયા હતા અને તેમનાં નામેા પણ એમણે આપેલાં છે તે આપણે જોઈ ગયા, એટલે ભરત મુનિએ પેાતાના પહેલાં થઈ ગયેલાં શાસ્ત્રોનેા લાભ લીધેલેા છે, અને તેમનું અસ્તિત્વ ઈ. સ. પૂર્વ ૩૦૦ થી ઈ. સ. ૩૦૦ સુધીમાં મનાય છે. એટલે દંતકથાઓને કેટલા પ્રમાણમાં મહત્ત્વ આપવું તે આપણે જોવાનું છે. અસ્તુ. આપણે આપણા વિષય ઉપર આવીએ.

હવે નૃત્યનેા ખરેા આધાર સુંદર અભિનય ઉપર છે, અને અભિનયના પ્રકારેા જુદા જુદા છે. દરેક રસ પ્રમાણે અભિનય અને અભિનય સાથે શરીરના અવયવેાનેા અંગમરેાડ, એમ તેના પ્રકારેાનેા વિસ્તાર વધતેા જાય છે.

હવે અભિનયના મુખ્ય ચાર પ્રકારેા બતાવ્યા છે :

(૧) સાત્ત્વિક, (૨) આંગિક, (૩) વાચિક, (૪) આહાર્ય.

(૧) સાત્ત્વિક એટલે મનદ્વારા પ્રદર્શિત કરેલો અભિનય. અર્થાત્ જે વ્યક્તિની ભૂમિકા ભજવવાની હોય તે ભૂમિકામાં નટે તલ્લીન બની તે પ્રમાણે ભાવ ભજવવાના અને હાવભાવ કરવાના હોય છે.

(૨) આંગિક એટલે અંગના અભિનય. જુદા જુદા અંગના જુદા જુદા અંગમરોડ, હલનચલન ઉપર આધાર રાખતો અભિનય.

(૩) વાચિક એટલે વાચાથી તેમજ હાથના અભિનયથી વ્યક્ત કરી શકાતા ભાવોને વાચિક અભિનય કહેવાય વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં એમ કહી શકાય કે જે પાત્ર જે પાર્ટ ભજવતા હોય તેમણે તે પાત્ર ભજવતી વખતે ભાષા તથા શબ્દોચ્ચારથી અને સ્વરભેદથી ભાવ બતાવવાના છે.

(૪) આહાર્ય—બાહ્ય દેખાવ ઉપર આધાર રાખતો અભિનય. આ ચાર અભિનય પૈકી 'આંગિક' અભિનય ઉપર વિશેષ વિવેચન કરવાની આવશ્યકતા છે, કારણ કે ભરત મુનિ એમાં બહુ ઊંડા ઊતરેલા હોય એવું વર્ણન કરેલું છે, અને તે મહત્ત્વનું પણ છે.

નૃત્યકલામાં શરીરના દરેક અવયવનો યોગ્ય સમયે ઉપયોગ કરવાનો છે. કયા સમયે કયા અવયવનો ઉપયોગ કરવો તે પણ મહત્ત્વનું છે. પગ, હાથ, હાથની અંગુલિઓ, ભ્રૂ, નયન, ગ્રીવા, મસ્તક, કટિ ઇત્યાદિ સર્વ અવયવોનાં હલનચલનથી જુદા જુદા ભાવો દર્શાવવાના છે. હવે ભરત મુનિએ તો દરેક અવયવના કયા કયા અને કેટલા પ્રકારો તે નામો સાથે આપેલાં છે, પરંતુ ખરી રીતે તો તેનો કયા કયા ભાવપ્રસંગે ઉપયોગ કરવાનો તે સર્વ જાણી તેને પ્રત્યક્ષ કરી બતાવવાનું છે. આમાંથી થોડાક નમૂના તરીકે જ દાખલાઓ લઈ આપણે સંતોષ માનવો રહ્યો. પ્રથમ આપણે મુનિએ આપેલાં ૧૦૮ પ્રકારનાં કરણો અને ૩૨ અંગહાર વિષે વિચાર કરીએ. કરણો એટલે (Single postures) એક

સ્વતંત્ર નૃત્યપ્રકાર, અને અંગહાર એટલે (Combinations of two or more of these, Karanas) બે અગર તેથી વધુ અવયવોના સંમેલનથી ઉપસ્થિત થતો નૃત્યપ્રકાર. મુનિએ ૧૦૮ કરણોનાં તેમજ ૩૨ અંગહારના નામો આપ્યાં છે, તેની ફક્ત નોંધ લઈ લઇએ તે એટલું જાણવા પૂરતું કે અંગમરોડના આવા પ્રકારો હોઈ શકે છે. બાકી આ દરેક પ્રકાર કોને કહેવાય અને તે હાવ કેવી રીતે પ્રત્યક્ષ થઈ શકે તે જાણવાની વિશેષ જરૂર કહેવાય, પરંતુ ભરત મુનિના નાટયશાસ્ત્રના કરણોને પ્રત્યક્ષ કરવાનું કામ કોનાથી થઈ શકે તેમ છે? એટલે આપણે આ નામ ગણતરીથી જ સંતોષ માની આગળ ચાલીશું, અને દરેક અવયવના પ્રકારોનાં નામો ગણાવી વાંચકને કંટાળો આપવાની જરૂરિયાત હોય તેમ જણાતું નથી. તેવી હકીકત કોઈ કોઈ વખત માસિકોમાં અવરનવાર દેખાયા કરે છે, પરંતુ તેનાથી કાંઈ અર્થ સરે તેમ દેખાતું નથી. હા, પણ એક હકીકત છે કે આ મુદ્રાઓ દેવળો અને ખડકો ઉપર કોતરવાની પ્રથા હતી એટલે ત્યાં સશોધન થવું જોઇએ. પ્રથમ કરણોના નામો જોઈએ :—

તાંડવ-લક્ષણ.

હવે ૧૦૮ પ્રકારનાં કરણો, કરણલક્ષણો, કરણકર્મ, જે આપેલાં છે તેનાં નામો નીચે પ્રમાણે જણાવ્યાં છે :—

પ્રકરણો

૧. તલપુષ્પપુટમ્	૭. સ્વસ્તિકરેચિત
૨. વર્તિત	૮. મણ્ડલસ્વસ્તિકમ્
૩. વલિતોરુ	૯. નિકુટ્ટકમ્
૪. અપવિધ્ધ	૧૦. અર્ધનિકુટ્ટકમ્
૫. સમનખ	૧૧. કટિચ્છિન્નમ્
૬. લીનમ્	૧૨. અર્ધરેચિતકમ્

૧૩. વક્ષઃસ્વસ્તિકમ્
૧૪ ઉન્મત્તમ્ સ્વસ્તિકમ્
૧૫. સ્રગ્રેપ્ત
૧૬. પૃષ્ટસ્વસ્તિકમ્
૧૭ દિક્ સ્વસ્તિક
૧૮. અલાતક
૧૯. કટીસમમ્
૨૦. આક્ષિપ્તરેચિત
૨૧. વિક્ષિપ્તાક્ષિપ્તકમ
૨૨. અર્ધસ્વસ્તિકમ્
૨૩. અંચિતમ્
૨૪. ભુજ ગત્રાસિતમ્
૨૫. ઊર્ધ્વજાનુ
૨૬. નિકુચિતમ્
૨૭ મતલ્લિ
૨૮. અર્ધમતલ્લિ
૨૯. રેચકનિકુટ્ટિતમ્
૩૦. પાદાપવિદ્ધક
૩૧. વલિત
૩૨. ઘૂર્ણિત
૩૩. લલિત
૩૪. દણ્ડપક્ષ
૩૫ ભુજંગત્રસ્તરેચિત
૩૬. નૂપુર
૩૭ વૈશાખરેચિત
૩૮. ભ્રમરક
૩૯. ચતુર
૪૦. ભુજંગાચિંત
૪૧. દણ્ડરેચિતકમ્
૪૨ વૃશ્ચિકકુટ્ટિત
૪૩ કટિભ્રાન્ત
૪૪ લતાવૃશ્ચિકમ્
૪૫ છિન્નમ્
૪૬ વૃશ્ચિકરેચિત
૪૭ વૃશ્ચિક
૪૮. વ્યંસિત
૪૯. પાર્શ્વનિકુટ્ટકમ્
૫૦. લલાટતિલકમ્
૫૧. ક્રાન્તકમ્
૫૨. કુન્ચિત
૫૩. ચક્રમંડલ
૫૪ ઉરોમંડલિક
૫૫ આક્ષિપ્ત
૫૬ તલવિલાસિતમ્
૫૭ અર્ગલમ્
૫૮. વિક્ષિપ્ત
૫૯ આવર્ત
૬૦. દોલપાદમ્
૬૧. વિવૃત્તમ્
૬૨ વિનિવૃત્તમ્

૬૩. પાર્શ્વક્રાન્તમ્
૬૪. નિશુંભિત
૬૫. વિદ્યુતભ્રાન્તમ
૬૬. અતિક્રાન્તમ
૬૭. વિવર્તિતકમ
૬૮. ગજક્રીડિતકમ્
૬૯. તલસંસ્ફેટિતમ્
૭૦. ગરુડપ્લુતકમ્
૭૧. ગંડસૂચિ
૭૨. પરિવૃત્ત
૭૩. પાર્શ્વજાનુ
૭૪. ગૃધાવલીનક
૭૫. સંનતમ્
૭૬. સૂચી
૭૭. અર્ધસૂચી.
૭૮. સૂચીવિદ્ધમ્
૭૯. અપક્રાન્તમ્
૮૦. મયૂરલલિતમ્
૮૧. સર્પિત
૮૨. દંડપાદ
૮૩. હરિણપ્લુત
૮૪. પ્રેંખોલ્લિતમ
૮૫. નિતાન્તમ
૮૬. સ્ખલિત
૮૭. કરિહસ્તકમ્
૮૮. પ્રસર્પિતમ્
૮૯. સિંહવિક્રીડિતમ્
૯૦. સિંહકંપિતકમ્
૯૧. ઉદ્દ્વૃત્તમ્
૯૨. અપસૃતમ્
૯૩. તલસંઘટ્ટિતમ્
૯૪. જનિતમ્
૯૫. બહિસ્ત્રિકમ્
૯૬. નિવેશમ્
૯૭. મૌલિકાક્રીડિતમ્
૯૮. ઊરુદ્વૃતમ્
૯૯. મદસ્ખલિતકમ્
૧૦૦. વિષ્ણુક્રાન્તમ્
૧૦૧. સંભ્રાન્તમ્
૧૦૨. વિષ્કંભમ્
૧૦૩. ઉદ્ઘાટિતમ્
૧૦૪. વૃષભક્રીડિતમ્
૧૦૫ લોલિતકમ્
૧૦૬. સામાપસર્પિતમ્
૧૦૭. શકટાસ્યમ્
૧૦૮. રંગાવતરણમ્

અંગહાર.

૧. સ્થિરહસ્ત	૧૭. ગતિમંડલ
૨. પર્યસ્તક	૧૮. પરિચ્છિન્નઃ
૩. સૂચીવિદ્ધઃ	૧૯. પરિવૃત્તરેચિતઃ
૪. અપવિદ્ધઃ	૨૦. વૈશાખરેચિત
૫. આક્ષિપ્તકઃ	૨૧. પરાવૃત્તઃ
૬. ઉદ્ઘટ્ટિતઃ	૨૨ અલાતકઃ
૭ વિષ્કંભઃ	૨૩. પાર્શ્વચ્છેદઃ
૮ અપરાજીત	૨૪. વિદ્યુત્ભ્રાન્તઃ
૯. વિષ્કંભાંગસૃતઃ	૨૫. ઉદ્વૃત્તકઃ
૧૦. મત્તાક્રીડ	૨૬. આલીઢઃ
૧૧. સ્વસ્તિકરેચિતઃ	૨૭ રેચિત
૧૨. પાર્શ્વસ્વસ્તિકઃ	૨૮. આચ્છુરિતઃ
૧૩. વૃશ્ચિકઃ	૨૯. આક્ષિપ્તરેચિતઃ
૧૪. ભ્રમર	૩૦. સંભ્રાન્તઃ
૧૫. મત્તસ્ખલિતક	૩૧. અપસર્પિતઃ
૧૬. મદાદ્વિલસિતઃ	૩૨. અર્ધનિકુટ્ટકઃ

હવે આ કરણો તથા મુદ્રાઓ દક્ષિણ હિંદુસ્તાનમાં આવેલા ચિદાંબરમાં નટરાજના દેવળમાં જોવામાં આવે છે, જે નીચેની હકીકત ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છેઃ—

"In the compartments of the east and west Gopuras in the Natarāja temple at Chidambaram in South India these Karanas were cut on rocks with appro-

priate verses from the Nātyashāstra, underneath each of the postures. But unhappily only 93 of the postures were recovered; the remaining 15 were either damaged or the compartments altered during the repairs. These postures are found in Bharat's order for about 60 numbers and other owing to mason's or supervisor's ignorance or on account of some subsequent alteration in the construction, the remaining 48 are not in the order followed by Bharata.

અર્થાત્ આ નટગગ્નના દેવળમાં ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં જણાવ્યા પ્રમાણેના ક્રમ પ્રમાણે આ મુદ્રાઓ અંકિત થયેલી મળી આવે તેમ છે; એટલે આ દેવળમાં જઈ તેનું સંશોધન થવું જરુરી ગણાય. વળી દરેક કૃતિ નીચે શ્લોકો પણ આપેલા છે અને મુનિએ આપેલા ક્રમ પ્રમાણે હકીકત મળી આવે તેમ છે, એટલે આ કરણો-મુદ્રાઓની હકીકતની આપણને ઝાંખી થઈ શકે તેમ છે.

સાહિત્યવિભાગ

આ વિભાગમાં સાહિત્યશાસ્ત્રઅંગના રસ વિષે વિવેચન કરેલું છે. રસમાં આવતા ભાવ, વિભાવ, અનુભાવ, વ્યભિચારી ભાવ વગેરે ભાવોના યોગથી ઉત્પન્ન થનારી રસનિષ્પત્તિ, નાટ્યના ૨૬ અલંકારો અને તેના લક્ષણો, નાયકનાયિકાનાં લક્ષણો તથા ભેદ—તથા છંદવૃત્ત, પિંગળશાસ્ત્ર પ્રમાણે છન્દોમાંની અક્ષરસંખ્યા, લઘુ ગુરુ અક્ષરો પ્રમાણે ગીતનુ ગાન વગેરેનું એવું સચોટ વર્ણન કરેલું છે, કે આપણે એમ ચોક્કસ કહી શકીએ કે ભરત મુનિ પોતે એક મહાન નાટ્યકાર—નાટ્યશાસ્ત્રના જાણકાર અને સંગીતશાસ્ત્રી હોવા જોઈએ. એમણે સંગીતના ત્રણે અંગોનું ગાયન, વાદન અને નૃત્યનું માર્મિક અને રસિક વિવેચન

કરેલું છે. નાટયશાસ્ત્રના અંગના બીજા પેટા અંગો—રસશાસ્ત્ર, અભિનયશાસ્ત્ર, ભાવશાસ્ત્ર, છંદશાસ્ત્ર, અલંકારશાસ્ત્ર, સાહિત્યશાસ્ત્ર, નાયકનાયિકાનાં લક્ષણો તથા ભેદ ઇત્યાદિ તેના આનુષંગિક શાસ્ત્રના તેઓ સમર્થ પંડિત હોવા જોઈએ. તે સિવાય આવું માર્મિક, ઝીણવટ-ભરેલું અને સુંદર વિવેચન શી રીતે થઈ શકે?

ભરત મુનિના નાટયશાસ્ત્રની ૨૭ અધ્યાયની ટૂંકમાં આપણે હકીકત જોઈ. હવે ભરત મુનિએ બાકીના ૧૦ અધ્યાયમાં સંગીત વિષે જે હકીકત આપેલી છે તેનું ટૂંકમાં વિવેચન કરીએ.

સંગીત

આ સમયમા ત્રણ ગ્રામોનો ઉપયોગ થતો હતો. તે ગ્રામો ષડ્જ, મધ્યમ અને ગાધાર ગ્રામ હતા, અને સ્વરોના નામો હવે ષડ્જ, ઋષભ, ગાધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત અને નિષાદ હતાં. એટલે વૈદિક સમયમા જે નામો હતા, તેમા આ ફેરફાર થયો અને આ જે નામો સ્વરોને આપવામા આવ્યા છે તે આજદિન સુધી પ્રચલિત છે, અને આ સ્વરોને सा, रे, ग, म, प, ध, નિની સંજ્ઞાથી ઓળખવામાં આવતા હતા, તેની નોધ લેવી ઘટે

વળી શ્રુતિઓ અને તેનાં નામો, અને તેમની વચ્ચેનું અંતર તથા પ્રમાણ વગેરેનો પણ નિર્ણય આ સમયમાં થયેલો જોવામાં આવે છે. આ સ્વરો જુદા જુદા ગ્રામમાં જુદી જુદી શ્રુતિઓ ઉપર આવેલા છે, જે આ સાથે રાખેલા કોષ્ટક ઉપરથી સમજાઈ જશે. સગીતમકરંદમાં શ્રુતિઓના નામો અને ભરત મુનિની શ્રુતિઓનાં નામોમાં તફાવત છે. પરંતુ ભરત મુનિએ શ્રુતિઓને આપેલા નામો આજ દિન સુધી પ્રચલિત છે એ એક મહત્ત્વની હકીકત છે, અને જે શ્રુતિઓ ઉપર એમણે સ્વરોને સ્થિર કર્યા છે તે ધોરણ આજ દિન સુ[illegible]યમ રહ્યુ છે. પંડિત

ભાતખંડેના ધોરણે આ સ્વરો જે શ્રુતિ ઉપર સ્થિર કરેલા દર્શાવ્યા છે તે આ સાથે રાખેલા કોષ્ટકમાં જોવાથી (જે થોડો તફાવત છે) તે ઉપરથી સમજાઈ જશે. ભરત મુનિએ ષડ્જગ્રામમાં સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, નિ એ સ્વરો ૪, ૭, ૯, ૧૩, ૧૭, ૨૦ અને ૨૨મી શ્રુતિ ઉપર સ્થિર કર્યા છે, જ્યારે પંડિત ભાતખંડેના જણાવ્યા પ્રમાણે તે સ્વરો ૧, ૫, ૮, ૧૦, ૧૪, ૧૭, ૨૧ શ્રુતિ ઉપર દર્શાવેલા છે. એટલે આજના સ્વરોના સ્થાનનિર્ણયમાં થોડો તફાવત છે.

હવે રાગ વિષે વિચાર કરીએ તો જણાય છે કે તે સમયમાં રાગને જાતિ તરીકે ઓળખવામાં આવતા હતા. તે સમયમાં રાગ શબ્દ અસ્તિત્વમાં નહોતો, પરંતુ ગીતોને જાતિના નામથી સંબોધન કરવાનું ધોરણ હતુ; અને આ જાતિ વિષે જે હકીકત આપેલી છે તે ઉપરથી જણાય છે કે રાગનાં સઘળાં તત્ત્વો જાતિમાં અસ્તિત્વ ધરાવતાં હતાં, એટલે જાતિ વિષે જે હકીકત આપેલી છે, તે રાગને લાગુ પાડી શકાય તેમ છે. એટલે ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં રાગનો જે ઉલ્લેખ નથી એમ કહેવામા આવે છે, તેથી રાગો વિષે હકીકત જાણવા હરકત આવે તેમ નથી. આ જાતિગાન એટલે રાગગાન જ કહી શકાય તે આપણે જોઈશું.

જાતિ વિષે (રાગ વિષે)

વૈદિક સમયમાં છંદોબદ્ધ સંગીત હતું, અને જનસમાજમાં તેનો પ્રચાર થયો હતો. તેનાથી આગળ વધુ ભરત મુનિના સમયમાં જાતિ-સંગીત અસ્તિત્વમાં આવ્યું. આ જાતિ-સંગીત એટલે શું એ સહજ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે. આ જાતિગાન એટલે ગીતોનું વર્ગીકરણ, અર્થાત્ તે સમયમાં ગીતોનું વર્ગીકરણ કરી, તેના વિભાગ પાડી તેને નામો આપ્યાં અને તે કેવા રીતે ગાતાં તે દર્શાવ્યું છે.

આ જાતિના ૧૮ પ્રકાર દર્શાવ્યા છે. ષડ્જગ્રામની જાતિ અને મધ્યમ ગ્રામની ૧૧ જાતિ તે નીચે પ્રમાણે છેઃ—

* ષડ્જ ગ્રામની જાતિ	મધ્યમ ગ્રામની જાતિ	
૧. ષાડજી	૧. ગાધારી	૮. કાર્માંરવિ
૨. આર્ષભી	૨. મધ્યમા	૯. ગાંધારપંચમી
૩. ધૈવતી	૩. પંચમી	૧૦. આંધ્રી
૪. નૈષાદી	૪. ગાધારોદીચ્યવા	૧૧. નંદયંતી
૫. ષડ્જ કૈશિકી	૫. રક્તગાધારી	
૬. ષડ્જોદીચ્યવા	૬. કૈશિકી	
૭. ષડ્જ-મધ્યમા	૭. મધ્યમોદીચ્યવા	

હવે ભરત મુનિએ આ જાતિનાં લક્ષણો જે આપેલાં છે તેનો વિચાર કરવો જોઈએ. તે લક્ષણો બાબત નીચેનો શ્લોક આપેલો છેઃ—

' ग्रहांशतारमन्द्रौ च न्यासापन्यास एव च ।
अल्पत्वं च बहुत्वं च षाडवौडुविते तथा ॥ (શ્લો. ૭૪)

અર્થાત્ આ જાતિનાં લક્ષણો ૧૦ આપ્યાં છે. તે (૧) ગ્રહ, (૨) અંશ, (૩) તાર, (૪) મન્દ્ર, (૫) ન્યાસ, (૬) અપન્યાસ, (૭) અલ્પત્વ, (૮) બહુત્વ, (૯) ષાડવ તથા (૧૦) ઔડવ ગણાવ્યા છે.

આ શબ્દો આજના સંગીતશાસ્ત્રમાં પણ જોવામાં આવે છે, અને તેના અર્થ પણ જાણીતા છે.

ગ્રહ=જે સ્વરથી ગીતનો આરંભ થાય તે ગ્રહ કહેવાય.

* રા. ફ. ઠા. મૂળેના ભારતીય સંગીત, પૃ ૧૪૮ના આધારે.

ન્યાસ=જે સ્વરથી ગીતનો અંત આવે તેને ન્યાસ કહેવાય.

અંશ=જે રાગમાં મધુર સ્વર વારંવાર લેવામાં આવે તે અંશસ્વર કહેવાય, અને તેને આજ વાદી તરીકે ઓળખાવી શકાય.

તાર-મન્દ્ર=એટલે જે સ્વરો તાર તથા મન્દ્ર સપ્તકમાં, આરોહ અને અવરોહમાં ઉપયોગ થાય તે સ્વરો.

ન્યાસ-અપન્યાસ=રાગક્રિયા—કટકે કટકે થાય છે, એટલે જે સ્વર ઉપર રાગક્રિયા પૂરી થાય તે ન્યાસ, અને પંક્તિની વચમાં થોભી જવામાં આવે તે સ્વર અપન્યાસ સ્વર કહેવાય.

અર્થાત્ અંતરાની સમાપ્તિમા જે સ્વર આવે તે અપન્યાસ સ્વર કહેવાય.

અલ્પત્વ-બહુત્વ=એટલે જે સ્વરો રાગમા અલ્પ રીતે લેવાય અગર સ પૂર્ણ વર્જ્ય કરવામાં આવે તે 'અલ્પત્વ' કહેવાય, અને જે સ્વર વારંવાર લેવાય છતાં જે અંશસ્વર ન હોય તે 'બહુત્વ' સ્વર કહેવાય

ષાડવ તથા ઓડવ=એટલે જે રાગની મૂર્ચ્છનામા છ સ્વરો તથા પાંચ સ્વરો લેવામા આવે તેને ષાડવ તથા ઓડવ કહેવાય.

અર્થાત્ ભરત મુનિના સમયમાં જાતિ એટલે 'રાગ'—ગાનમા આ દસ લક્ષણો ઉપર ખાસ ધ્યાન આપવામા આવતુ હતુ, અને તે ઘણા મહત્ત્વના હતા, અને તે નિયમોનો ચીવટપણે અમલ થતો હતો, પરંતુ આ સ્વરોનું મહત્ત્વ હાલના પ્રચલિત સગીતમા બિલકુલ જોવામાં

આવતું નથી, અને હાલ તેનું મહત્ત્વ પણ રહ્યું નથી. વળી અસલના નિયમો માર્ગ-સંગીતના હતા, એટલે આજ તે કેટલે અંશે ગ્રાહ્ય રાખી શકાય તે વિચારવાયોગ્ય છે, પરંતુ ઉપર જે જાતિઓનાં નામો આપ્યાં છે તે—ષાડજી, આર્ષભી ઇત્યાદિ એટલે શું તેની થોડી સ્પષ્ટતા થવાની જરૂર ગણાય આ જાતિઓમાં મુખ્યત્વે ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, અપન્યાસ ઇત્યાદિ સ્વરોના મહત્ત્વની હકીકત આપી છે તે ધોરણે આ જાતિમા તેનો અમલ થવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે.

અર્થાત્ જે ગાનક્રિયામાં ષડ્જ સ્વર, ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ તથા અપન્યાસ હોય તે ગાનક્રિયા ષાડજી જાતિ કહેવાય, કારણ કે તેમાં ષડ્જનુ પ્રાધાન્ય છે, એટલે વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં એમ કહેવાય કે જે ગાનક્રિયામા આરંભનો સ્વર ષડ્જ હોય, સમાપ્તિનો સ્વર પણ ષડ્જ હોય, અંતરાની સમાપ્તિમાં પણ ષડ્જ હોય અને ષડ્જ સ્વરનો પ્રયોગ પણ જેમાં વધુ હોય તેને ષાડજી જાતિ કહેવાય.

તેવી જ રીતે જે ગાનક્રિયામાં ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ અને અપન્યાસ ઋષભ્ સ્વર હોય તે આર્ષભી જાતિ જાણવી, અને તેવી રીતે ટૂંકમાં જે ગાનક્રિયામાં જે સ્વરો ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ અને અપન્યાસ તરીકે આવે તે તે જાતની જાતિ જાણવી.

આ સિવાય બીજી કેટલીક જાતિઓ છે. તે બે જાતિઓના મિશ્રણથી થયેલી છે.

(૧) ષાડજી તથા ગાંધારી જાતિના મિશ્રણથી ષડ્જ–કૈશિકી જાતિ થાય, એટલે એમા ગાધારન્યાસ સ્વર થાય અને ષડ્જ, નિષાદ, પંચમ, અપન્યાસ સ્વર થાય તથા ષડ્જ ગ્રહ, તથા ષડ્જ, ગાધાર, પંચમ, અંશ થાય.

(૨) ષડ્જ-મધ્યમા જાતિ ષાડજી તથા મધ્યમા જાતિના સંયોગથી થાય. એમાં ષડ્જ, મધ્યમન્યાસ થાય, અનેસાતે સ્વર અપન્યાસ થાય અગર મધ્યમ ગ્રહ થાય, અને સાતે સ્વર અંશ થાય.

(૩) ગાંધારી તથા પંચમી જાતિના યેાગથી ગાંધાર-પંચમી થાય. ગાંધારી તથા આર્ષભી જાતિના સંયેાગથી 'આંધ્રી' જાતિ થાય, પાડ્જી, ગાંધારી, ધૈવતી એ ત્રણ જાતિના સંયેાગથી ષડ્જોદીચ્યવા જાતિ થાય. એમાં મધ્યમન્યાસ, ષડ્જ, ધૈવત, અપન્યાસ અને ષડ્જ ગ્રહ તથા ષડ્જ, મધ્યમ, ધૈવત, નિષાદ અંશ થાય.

નૈષાદી, પંચમી તથા આર્ષભી જાતિના સંયેાગથી કાર્મારવી જાતિ થાય. આવી રીતે બીજી જાતિએાનુ સમજવાનું છે. પરંતુ આ જાતિ કેવી રીતે ગવાતી હશે તે બાબતની સ્પષ્ટતા સંગીતરત્નાકરમાં કરેલી છે, તે ઉપરથી તેની સહજ ઝાંખી થઈ શકે તેમ છે. આજના ભૂપ, સારંગ, ધાની, ભૈરવી, કલ્યાણ, ખમાચ, તેાડી, કાફી ઇત્યાદિ રાગેા સાથે જાતિગાનમાં સામ્ય આવતુ હેાય એમ દેખાય છે. પરંતુ તે સમયના સંગીતની ચેાક્કસ હકીકત સમજાવી શકાય તેમ જણાતું નથી.

આ ઉપરાંત ભરત મુનિએ કઈ જાતિ કયા સમયે ગાવી અને તે કયા રસને યેાગ્ય છે તે પણ જણાવ્યું છે. જે રાગમાં જે સ્વર અંશ હેાય તે સ્વરનેા જે રસ હેાય તે તે જાતિનેા રસ સમજવેા અને તે સમયે તે જાતિનેા ઉપયેાગ કરવા જણાવ્યુ છે. દા. ત. જે જાતિમા રે, ધ એ સ્વર અંશ હેાય ત્યાં જે સમયે રે સ્વર અંશ હેાય તે સમયે રેનેા રસ જે વીર, રૌદ્ર તથા અદ્‌ભુત છે તે રસ સાર તે જાતિ યેાજવી અને ધ સ્વર અંશ હેાય તેા શૃંગારરસમાં તે જાતિનેા ઉપયેાગ થાય.

આ જાતિપ્રકરણમા એક જ સ્વર અંશ તરીકે ન ગણતાં, બે, ત્રણ, ચાર, પાચ એમ સ્વરેા અંશ તરીકે ઉપયેાગ કરવાનું પણ ધેારણ હતું, એ પણ ધ્યાનમા રાખવા યેાગ્ય છે. ષડજ-મધ્યા જાતિમા સાત અંશ સ્વર પણ હેાય છે, એટલે વાદી તરીકે આજ આપણે એક સ્વરને ગણીએ છીએ તેવું તે સમયમા નહેાતું

હવે જાતિવિધાનમા રસના સ્થાન વિષે ભરત મુનિએ જે દષ્ટાન્ત દર્શાવી છે તેનો વિચાર કરીએ, કારણ કે રાગ ગાવાનો મુખ્ય ઉદ્દેશ તેની રસનિષ્પત્તિ જ ગણાય

ભરત મુનિએ આઠ રસ ગણાવ્યા છે, અને આ રસનો નિર્ણય કરવામા એક સૂત્ર એમણે નક્કી કરેલુ હતુ —

यो मदा बलवान् स्वरो जातिममाश्रय ।

અર્થાત્ જે જાતિમા જે સ્વર અશ હોય અને જે સ્વર બલવાન હોય તે સ્વરનો જે રસ હોય તે તે જાતિનો રસ સમજવો આજની ભાષામા કહીએ તો જે રાગમા જે સ્વરો મુખ્ય હોય એટલે વાદી તથા સ વાદી હોય તે સ્વરનો જે રસ હોય તે તે રાગનો રસ સમજવો

આ મતને નીચેનો શ્લોક આપેલો છે —

मध्यमपचमभूयिष्ट गान श्रृगारहास्ययो ।
षड्जर्षभप्रायकृत वीररौद्राद्भुतेषु च ॥ १२ ॥

गाधार सप्तमप्राय करुणे गानमिष्यत ।
तथा धैवतभूयिष्ठ बीभत्से सभयानके ॥ १३ ॥

અર્થાત્ મધ્યમ પચમ બળવાન સ્વરવાળુ સગીત એ શૃગાર તથા હાસ્ય રસને અનુકૂળ છે ષડ્જ, ઋષભ એ વીર રૌદ્ર તથા અદ્ભુત રસને અનુકૂળ, ગાધાર કરુણરસને અનુકૂળ અને ધૈવત સ્વર પ્રાધાન્યવાળી જાતિ એ બીભત્સ તથા ભયાનક રસને અનુકૂળ દર્શાવી છે આવી રીતે ભરત મુનિએ દરેક જાતિ ક્યા રસને અનુકૂળ છે તેનુ ઝીણવટભર્યું વિવેચન કરેલુ છે એમણે રસ ઉપર ઠીકઠીક ભાર મૂકેલો છે, એટલે જાતિગાન રસયુક્ત હોવુ જોઈએ એમ તેઓ ભારપૂર્વક જણાવે છે

રસ આજે નવ છે તો પણ તેઓ આઠ રસ જણાવે છે, અને આ

આઠ રસનું પૃથક્કરણ કરી તેને ચાર રસમાં સમાવી શકાય તેમ પણ જણાવ્યું છે. એટલે શૃંગારમાંથી હાસ્ય, રૌદ્રમાંથી કરુણ, વીરમાંથી અદ્‌ભુત, અને બીભત્સમાંથી ભયાનક રસ ઊપજે એમ જણાવ્યું છે.

આવી રીતે સ્વરોના રસ અને રસના રંગો વિષે હકીકત આપેલી છે તે પણ મહત્ત્વની છે. રાગમાં રસનું મહત્ત્વ, કયા રાગોમાં કયા સ્વરોનું મહત્ત્વ હોવું જોઈએ અને તેના રંગો જે દર્શાવ્યા છે અને તે રાગના ચિત્રો જે અંકિત કરવામાં આવેલાં છે તે અદલ પણ ભરત મુનિ કહેવાનું ચૂક્યા નથી.

હવે સ્વરોના રસ અને રસના રંગો જે ભરત મુનિએ કહેલા છે તે જણાવીએ. તે નીચે મુજબ છે :—

સ્વરો	રસ	( )
ષડ્જ	વીર, રૌદ્ર, અદ્‌ભુત	
ઋષભ	,,	
ગાંધાર	કરુણ	
મધ્યમ	શૃંગાર	
પંચમ	,,	
ધૈવત	બીભત્સ, ભયાનક	
નિષાદ	કરુણ	

ભરત મુનિએ સ્વરને રંગ ન આપતાં રસના રંગો આપેલા છે. તે નીચે પ્રમાણે છે :—

શૃંગાર — કૃષ્ણ
હાસ્ય — શુભ્ર

રૌદ્ર — તાંબડા
કરુણ — કરડા
વીર — ગૌર (પીત)
અદ્ભુત — શુદ્ધ પીળો
બીભત્સ — નીલ
ભયાનક — કાળો

હવે જાતિગાનમા તાનોને બદલે વર્ણ—અલંકાર શબ્દ તે સમયે વપરાતો હતો.

વર્ણ ચાર પ્રકારના જણાવ્યા છેઃ (૧) સ્થાયી, (૨) આરોહી, (૩) અવરોહી, (૪) સંચારી; અને અલંકાર ૩૪ આપ્યા છે. બધાંના નામો અત્રે આપી લેખ લંબાવવો યોગ્ય ધાર્યું નથી.

વર્ણ એટલે તાનક્રિયા. જે તાનમાં એક સ્વર, બબ્બે સ્વર, ત્રણ ત્રણ સ્વર અને ચાર સ્વરો લેવાય ને અનુક્રમે સ્થાયી, આરોહી, અવરોહી અને સંચારી કહેવાય. અને જે વર્ણવ્યવસ્થા આકર્ષક હોય તેને અલંકાર કહેવાય. સંગીતરત્નાકરમા આ બધી હકીકત સમજાવેલી છે. તેની વધુ સ્પષ્ટતા કરવાની જરૂર જણાતી નથી, કારણ કે આજ સંગીત શીખતા પહેલાં જે પ્રાથમિક તાનો સા, સા, રે, રે, ગગ સારે, રેગ, ગમ। સાનિ, નિધ, ધપ ઇત્યાદિ જે શીખવવામાં આવે છે તેને વર્ણ તથા અલંકાર કહેવાય; એટલે આ વર્ણ તથા અલંકાર એ સંગીત શીખતાં પહેલાની પ્રાથમિક તાનો કહેવાય.

અલંકારબાદ ભરત મુનિ 'ગીતિ' વિષે વિવેચન કરે છે. આ પ્રકરણ સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનું ગણાય, કારણ કે તે સમયના સંગીતની આપણને આ ગીતિ ઉપરથી સહજ ઝાંખી થઈ શકે. ગીતિના ચાર ભેદ—પ્રકાર કહ્યા છેઃ—

(૧) માગધી, (૨) અર્ધમાગધી, (૩) સભાવિતા તથા (૪) પૃથુલા. જે ગીતમા પ્રથમ વિલબિત લય હોય, પછી મધ્ય અને છેવટે દ્રુત હોય એને માગધી ગીતિ કહી છે.

(૨) અર્ધમાગધી—જે પદ ગાયુ હોય તેનો અર્ધો ભાગ આગલા ભાગ સાથે મેળવીને ફરી ગાવો એ અર્ધમાગધી ગીતિ કહેવાય દા. ત. રામચરણને 'રામ'—'મચરણ' એવી રીતે લેવા અગર તો જે પદ બબ્બે વાર લેવાય તેને પણ અર્ધમાગધી ગીતિ કહેવાય. (पूर्वेशे पदयोर घँच रमेय द्वि'।) ।

(૩) જે પદોના અક્ષરો પૃથક્ પૃથક્ કરીને ગાવા એટલે કે 'રામચરણ'ને 'રા, મ, ચ, ર, ણ' એમ જુદા જુદા લેવા તેને સંભાવિતા ગીતિ કહેવાય અને જેમા સર્વ અક્ષર લઘુ હોય તેને 'પૃથુલા' ગીતિ સમજવી.

આ દરેક ગીતિના દાખલા સગીતરત્નાકરમા આપેલા છે અને તેની સમજ પણ આપેલી છે, એટલે તેનુ અત્રે વિવેચન કરવુ ઇષ્ટ ધાર્યું નથી

પરતુ આ ચાર ગીતિ ઉપરથી પ્રાચીન ગાયનપદ્ધતિમા તાન, લય, દુગણ, ચૌગણ વગેરે કરવાની રીત હશે એમ નહી શકાય આગળના વર્ણ તથા અનતર આલાપ કરવાની રીત સાથે સરખાવી શકાય બોલ તાનના પ્રકારનો પણ આમા સમાવેશ થઈ જાય છે એમ કહીએ તો તે ખોટુ જણાતુ નથી

એટલ આપણે જે સગીતરત્નાકરથી સગીતનુ મડાણ માડીએ છીએ તેના કરતા ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્રથી સગીતની શરૂઆત કરીએ તો ખોટુ જણાતુ નથી

હવે વૈદિક સમયના સંગીનથી ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના સંગીત સુધી સંગીતનો કેવો અને કેટલો વિકાસ થયો તેની ટૂંકમાં હકીકત આપણે જોઈ જઈએ :—

(૧) વૈદિક સમયમાં સંગીતનો ઉપયોગ પ્રથમ યજ્ઞયાગાદિ પ્રસંગે કરવામાં આવતો હતો, તે યજ્ઞના મુખ્ય ઉદ્‌ગાત્રી ગાય, અને એમને મદદ કરનાર બીજા સાથમાં ગાય.

(૨) ત્યારબાદ આ સંગીતનો જનસમાજમાં પ્રચાર થવા લાગ્યો, અને લોકો વીણા, વેણુ આદિ વાદ્યો સાથે સંગીતનો આનંદ લેવા લાગ્યા, એટલે દરેક માંગલિક તથા અન્ય આનંદદાયક પ્રસંગોમાં પણ સંગીતને સ્થાન મળવા લાગ્યું.

(૩) ત્યારબાદ વૈદિક કાલમાં સંગીતનો વ્યવસાય કરતી એવી એક જાતિ જ અસ્તિત્વમાં આવી, જેને ગંધર્વ તરીકે ઓળખવામાં આવી. તેમણે સંગીતને દૈવી બનાવી મૂક્યું.

(૪) વૈદિક કાલમાં ઋચાઓ છંદોમાં ગવાતી હતી, અને તે સમયે અનુષ્ટુપ, ગાયત્રી, ત્રિષ્ટુપ, બૃહતી, જગતી વગેરે છંદો અસ્તિત્વમાં હતા, એટલે આ છંદોમાં છંદોબદ્ધ સંગીત થતું હોવું જોઈએ એમ કહી શકાય.

(૫) વૈદિક કાલમાં સંગીતના સ્વરોનાં નામો જુદાં હતાં અને તેનો ક્રમ અવરોહનો હતો, અને તીવ્ર કોમલાદિ ભેદ તથા શ્રુતિભેદ નહોતા એમ જણાય છે.

(૬) તે સમયમાં તાલ હોય એમ જણાતું નથી. ફક્ત લય જ હતી એમ કહી શકાય.

હવે ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રસમયે સંગીતનો સારો વિકાસ થયેલો હોય એમ જણાય છે. આ નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો

ઉપરાંત ગીત, વાદ્ય વિષે પણ ઠીક ઠીક માહિતી આપેલી છે અને શ્રુતિ ત્રણ ગ્રામ, મૂર્છના અને જાતિ એમને રાગ વિષે સુંદર માહિતી મળી રહે છે જાતિમાં ક્યા સ્વરોનું મહત્ત્વ હોવુ જોઇએ, તે ગાન રસયુક્ત હોવુ જોઇએ, રસોના રંગો ક્યા ક્યા છે જાતિના પ્રકારો કેટલા છે, વગેરે હકીકત આપેલી છે તે ઉપરથી કહી શકાય કે ગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય એ ત્રણ બાબતનો ખૂબ વિકાસ થયો હતો આજના સંગીતના ઘણા તત્ત્વો આમાંથી મળી આવે છે તાનો, આલાપ વાદી, સંવાદી વગેરે સ્વરો તેનુ મહત્ત્વ જે આપણે આજ પણ જોઈએ છીએ તે ભરત મુનિના સમયથી અસ્તિત્વમાં હતું એમ કહેવામા અતિશયોક્તિ થતી હોય એમ લાગતુ નથી અર્થાત્ વૈદિક સમય અને ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના સમય સુધીમાં સંગીતશાસ્ત્રના બધા નિયમો ઘડાઈ ગયા હતા અને લોકો તે પ્રમાણે જ તેનું અધ્યયન કરી સંગીતનો પ્રચાર કરતા હતા

વળી નાટ્યશાસ્ત્રના જે નિયમો ભરત મુનિએ આ પુસ્તકમાં દર્શાવ્યા છે તે આજ પણ એટલા સત્ય છે.

વળી વૈદિક કાલમા જે સ્વરોના નામો હતા તેમાં ફેરફાર થઈ હવે જે નામો આજ પણ પ્રચલિત છે તે નામો આપવામા આવ્યા છે ત્રણ ગ્રામો અને તે સમયના ગ્રામોમાં આપેલા સ્વરો કઈ શ્રુતિ ઉપર આવેલા હતા તે આ સાથે રાખેલા પત્રક ઉપરથી જણાઈ આવશે અને પાછળથી કેટલા અને કેવા પ્રકારના ફેરફારો થયા તે જાણવાને સુગમ થઈ પડશે.

વળી જાતિ ૧૮ પ્રકારની ગણાવી છે તે જાતિના પ્રકારો જાતિમા કયા સ્વરોનુ કેવુ અને કેટલું મહત્ત્વ આપવુ અને વળી કઈ જાતિ કયે સમયે ગાવી તે પણ જણાવ્યુ છે આજ પણ કયા રાગો ક્યારે ગાવા તે બદલ જે ધોરણ અસ્તિત્વમાં છે તેનુ મૂળ અત્રે જણાઈ આવે છે વળી રાગ ગાવામા રસની ક્ષતિ ન થવી જોઈએ, વગેરે પણ જણાવ્યું છે. અર્થાત્ ભરત મુનિએ કોઈ પણ પ્રકારની હકીકત દર્શાવવાની બાકી રાખી હોય એમ જણાતુ નથી.

આ ઉપરથી ભરત મુનિની બુદ્ધિ અને પ્રતિભાને માન આપ્યા સિવાય રહેવાતું નથી. પોતે આ શાસ્ત્રના સંપૂર્ણ જ્ઞાતા અને વિશારદ હોવા જોઈએ, તે સિવાય આવાં ઝીણવટભર્યાં સત્ય વિવેચનો કરવાં અશક્ય જણાય છે.

અને એ પણ સમજી શકાય તેમ છે કે વૈદિક કાલ પછી ભરત મુનિના સમય સુધીમાં થોડા સૈકાઓ વહી ગએલા હોવા જોઈએ. તે સિવાય ગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય એ ત્રણે કલાઓનાં આવાં વિદ્વત્તા ભરેલાં વિવેચનો આપણને મળી શકે નહિ. ભરત મુનિએ પોતાની આગળ થઈ ગયેલા વિદ્વાનોનાં નામો આપેલાં છે, તે ઉપરથી આ હકીકતને સમર્થન મળે છે. પરંતુ તે વિદ્વાનોના કોઈ પણ ગ્રંથો હાલ અસ્તિત્વમાં નથી એ એક કમનસીબ ઘટના કહી શકાય.

પ્રકરણ ૧૫

ભરતમુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર

(૧) ભરત મુનિએ કયું પુસ્તક લખ્યું છે?

(૨) ભરત મુનિ પહેલાં કયા કયા નાટ્યશાસ્ત્રકારો થઈ ગયા!

(૩) કયા પુસ્તક ઉપરથી નાટ્યશાસ્ત્ર રચાયેલું લાગે છે?

(૪) આ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કેટલાં પ્રકરણો છે? તે કઈ બાબત ઉપર છે?

(૫) સત્તાવીસ પ્રકરણની વિગતોના કયા કયા ભાગ પાડી શકાય?

(૬) સામાન્ય વિભાગ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૭) નાટ્યવિભાગ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૮) સાહિત્યવિભાગ વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

નાટ્યવિભાગ

(૯) નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલા અને કયા કયા વિભાગો પાડેલા છે ?
(૧૦) નાટ્ય, નૃત્ય અને નૃત્તના અર્થ સમજાવો.
(૧૧) અભિનયના કેટલા પ્રકાર છે ?
(૧૨) સાત્ત્વિક, આંગિક, વાચિક અને આહાર્યના અર્થ સમજાવો.
(૧૩) કરણો અને અંગહાર કેટલાં છે ? તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.
(૧૪) આ કરણો આજ કયા દેવળમાં નજરે પડે છે ?

સાહિત્યવિભાગ

(૧૫) સાહિત્યવિભાગમાં કયા કયા ભાવોનો સમાવેશ થઈ શકે ?
(૧૬) નાટ્યશાસ્ત્રના અંગના બીજા પેટા અંગો કયા કયા છે ?

સંગીત

(૧) નાટ્યશાસ્ત્રના સમયમાં કેટલાં ગ્રામો અસ્તિત્વમાં હતા ? અને તે કયાં કયાં ?
(૨) શ્રુતિઓ કઈ કઈ અને સ્વરો કેટલા હતા અને સ્વરો કઈ કઈ શ્રુતિઓ ઉપર આવતા હતા તે જણાવો.
(૩) તે સમયમાં રાગો હતા ? રાગો નહોતા તો કઈ જાતનું ગાન હતું ? તે વિષે જે જાણતા હો તે લખો.
(૪) જાતિના કેટલા પ્રકાર હતા અને તે કયા કયા ?
(૫) જાતિનાં લક્ષણો કયાં કયાં હતાં અને કેટલાં ?
(૬) તે દરેક લક્ષણ વિષે ટૂંકમા હકીકત સમજાવો.
(૭) આ લક્ષણો આજ અસ્તિત્વમાં છે ? આજ કયાં લક્ષણો અસ્તિત્વમાં છે ?

(૮) જાતિઓમાં મિશ્રણ કરવામાં આવતું હતું ? તેવા કેટલાક દાખલા આપો.

(૯) રાગમાં રસ લેવાનું શું ધોરણ જણાય છે ?

(૧૦) સ્વરોના રસ કયા કયા મુનિએ દર્શાવ્યા છે ?

(૧૧) કયા કયા સ્વરોવાળું સંગીત કયા રસોને અનુકૂળ છે તે જણાવો.

(૧૨) રસના રંગ વિષે શું જાણો છો ?

(૧૩) જાતિગાનમાં વર્ણ, અલંકાર વગેરે શબ્દો સમજાવો.

(૧૪) ગીતો કેટલા પ્રકારનાં હતાં અને તે કયાં કયાં ?

(૧૫) દરેક પ્રકાર વિષે ટૂંકમાં હકીકત સમજાવો.

(૧૬) વૈદિક સમયથી ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના સમય સુધી સંગીતનું વિહંગાવલોકન કરો, અર્થાત્ બન્ને સમયની સ્થિતિ સરખાવો.

(૧૭) આ સમયમાં તાલ-લયની રચના વિષે તમે શું જાણો છો તે જણાવો.

પ્રકરણ ૧૬

મહાકવિ બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

મહાકવિ બાણ *

હવે આપણે મહાકવિ બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ વિષે વિચાર કરીએ. પહેલા સૈકાથી તે છઠ્ઠા સૈકા સુધીના જુદા જુદા મહાન કવિઓ તથા લેખકોએ કરેલા સંગીતના ઉલ્લેખો ઉપરથી તે સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે આપણે જાણવાનું જાણી લીધું. હવે આગળના સમય તરફ વળીએ, એટલે હવે આપણે બાણના ઉલ્લેખોને ઉકેલવા પ્રયત્ન કરવાનો છે.

મહાકવિ બાણનો સમય.

મહાકવિ બાણ કયા સમયમાં થઈ ગયા, તેમણે કયા કયા પુસ્તકો કયારે કયારે લખ્યા, તે સંબંધમાં મતભેદની વાટાઘાટમાં અમારે ઊતરવું નથી. આપણે આ ઠેકાણે એટલું જાણવું બસ થશે કે શ્રી હર્ષદેવ રાજાના દરબારમાં જે કવિઓ હતા તેઓમાં કવિ બાણ અગ્રસ્થાન ભોગવતા હતા.

---

* કવિ બાણનો સમય સાતમું સૈકું ગણવામાં આવેલો છે. શ્રી હર્ષનો જન્મ ઈ. સ. ૫૯૦ છે. તેઓ ગાદી ઉપર ઈ. સ. ૬૦૬માં બેઠા અને ઈ. સ. ૬૪૭માં મૃત્યુ પામ્યા એમ જણાવવામાં આવે છે. (Vide History of Mediaeval Hindu India Vol I by C. V. Vaidya).

કવિ બાણની સંસ્કૃત કવિઓમાં ગણના.

મહાકવિ બાણની સંસ્કૃત કવિઓમાં ગણના કેવા પ્રકારની હતી, તથા તેમને કયું અને કેવા પ્રકારનું સ્થાન અર્પવામાં આવ્યું હતું તે કાવ્યના અભ્યાસી તેમજ વિદ્વાન સજ્જનોનો વિષય હોઈ, તે વિષેની ચર્ચા અત્રે અસ્થાને ગણાય. તેઓ સંસ્કૃત ભાષામાં એક ઉત્તમ લેખક તરીકે પંકાયા છે. ભાષા ઉપરનો કાબૂ, તેમનુ પદલાલિત્ય, તેમની વાક્યરચના, તથા તેમની કલ્પનાશક્તિ કાંઈ અજબ હતી, એટલું જ જો આપણે જાણીએ તો પુરતું છે. તેમણે રચેલાં પુસ્તકો પૈકી ઉત્તમ મનાતી 'કાદંબરી'નો જ અત્રે આશ્રય લેવો ઉચિત ધાર્યો છે. તેમની સર્વોત્તમ કૃતિમાથી આપણને સંપૂર્ણ ઉલ્લેખો મળી આવે છે, એટલે અન્ય પુસ્તકોનો આધાર લઈ પિષ્ટપેષણ કર્યું નથી. કવિએ સંગીત વિષે ઠીક ઉલ્લેખો કરેલા છે. સંગીતના તેઓ શોખીન હોવા જોઇએ, તે તેમના ઉલ્લેખો ઉપરથી સિદ્ધ થઈ શકે છે. તેમણે સંગીતશાસ્ત્રનો પણ અભ્યાસ કરેલો હોવો જોઇએ એમ અનુમાન થાય છે; કારણ કે વીણાવાદનમાં સૂક્ષ્મ ખંડકનો ઉપયોગ થાય, **વીણાને ખોળામાં મૂકવાથી તેને સ્વસુતાની મમતાભરી ઉપમા અર્પવામાં આવે**, ત્રણ સપ્તકો, સ્વર, શ્રુતિ, તાલ વગેરેનો ઝીણવટભર્યો ઉલ્લેખ થાય તો તે શું બતાવે ? કવિ શું સંગીતથી અજ્ઞાત હોવા જોઈએ ! વીણાને ખોળામાં મૂકવાથી સ્વસુતાની ઉપમા જે અર્પવામાં આવી છે, તે ઉપરથી કવિની સંગીત પ્રત્યેની મમતા સ્પષ્ટ થાય છે.

'કાદંબરી' માં કરવામાં આવેલા સંગીત-ઉલ્લેખો.

પોતાના સમયનાં રીતરિવાજોનું વર્ણન કરતાં કવિ કાદંબરીમાં પૃષ્ઠ ૮ ઉપર જણાવે છે કે તે સમયમા રાજકન્યાઓને નૃત્ય, ગીત, લેખન, અને ચિત્રકલા આદિ વિષયો ખાસ શીખવવામાં આવતા હતા.

"उत्सगता च स्वसुतामिव सूक्ष्मशङ्खमण्डकेन नखमयूखदन्तुरतया गृहीतदन्तकोणेनेव.... ....वीणामास्फालयन्तीं प्रत्यक्षामिव

गन्धर्वविद्यां........सखीणामिः.........हारलेखयेव प्राप्तकण्ठयोगया ग्रहपङ्क्त्येव ध्रुवपतिबद्धया मूर्च्छयेव रक्तमुखवर्णया मत्तयेव घूर्णितमन्द्रताह-योन्मत्तयेवानेकृततालया मीमांसयेवानेकभावनानुविद्धया गीत्या देवं विरूपाक्षमुपवीणयन्तीं अनिमधुरगीतावकृष्टैर्ध्यानमिवाभ्यस्यद्भिर्निश्चलकर्णपुटैर्मृग-वराहवानरवारणशरभसिंहप्रतिमिर्वनचरैरावद्धमण्डलैराकर्ण्यमानगीतानुविद्ध - विपञ्चीघोषाम्.........कन्यका ददर्श ।

અર્થાત્ કન્યકાના વર્ણરૂપી જે વિશેષણો અહીં વાપરવામાં આવેલાં છે, તે ઉપરથી તે સમયમાં સ્ત્રીઓને સંગીત, નૃત્યકલા તથા ચિત્રકલાદિ વિષયોમાં પ્રવીણતા મેળવવી ઇષ્ટ ગણાતી હતી એમ સ્પષ્ટપણે જણાય છે.

આ કન્યકાએ વીણાને પોતાની દુહિતાની માફક ખોળામાં મૂકી હતી, જેમણે હાથીદાતની બનાવેલી કોણ ધરણ કરેલી હતી, અને જ્યારે વગાડતી ત્યારે સાક્ષાત્ ગંધર્વવિદ્યાના જેવી (એટલે ગંધર્વના જેવી પ્રવીણ) લાગતી, જેમાં ધ્રુવ (અર્થાત્ chorus) હતું, જેમાં મંદ, અને તાર સપ્તકના સ્વરો વારંવાર લેવામાં આવતા, તથા જેમાં જુદી જુદી જાતના તાલનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો, એવું ગીત તે ગાતી હતી, અને દેવની આરાધના સારુ જે ભાવનાયુક્ત ગીત ગાવામા આવતું, તથા વીણાવાદન કરવામા આવતું, તેના સુમધુર ગીતના આકર્ષણથી મૃગ, વરાહ, વાનર, વારણ, શરભ, તથા સિંહાદિ વનચરો ધ્યાન દઈ શાંત ચિત્તથી સાંભળતા ન હોય તેમ લાગતા હતા.

આ ઉપરથી કવિ શું કહેવા માગે છે? સ્ત્રીઓને કેવા પ્રકારનું શિક્ષણ આવશ્યક હતું, કઈ કઈ જાતનાં વાદ્યો અસ્તિત્વમા હતાં, તથા સંગીતશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર તે વગાડવામાં આવતાં હતાં કે નહિ, સંગીતશાસ્ત્રના કયા નિયમાનુસાર સંગીત ગાવામાં આવતું, સંગીતનો કેમા ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો, તે પ્રશ્નોનો ઉકેલ કવિ આવા ઉલ્લેખોથી આપે છે.

સંગીતમા ગીત અને વાદ્ય, અને તે કેવી રીતે વગાડવું તથા ગાવું તેનો અત્રે ઉલ્લેખ છે. ગીત સુમધુર, આકર્ષક હોવું જોઈએ, અને તે એવું તો ભાવનાયુક્ત હોવું જોઈએ કે હિંસક પશુઓ ઉપર પણ તેની અસર થવી જોઇએ, આ સંગીતનો તદ્દન સરળ અને મહાન નિયમ ગણાય, અને કોઈ સુશિક્ષિત ગાયક હોય તો જ તેનું પાલન યથાર્થ થઈ શકે.

વળી ત્રણ સપ્તક માન્દ્ર, મધ્યમ અને તારનો ઉલ્લેખ છે, તથા વિધવિધ પ્રકારના તાલો, જેના નામ જણાવેલાં નથી, તેમાં ગાવાનો પ્રચાર હતો.

વીણાનો દુહિતા સરીખડો મમતાભર્યો ઉલ્લેખ શું બતાવે છે? કવિને વીણા તરફ શુ પક્ષપાત ન હોવો જોઈએ? અને આવી વીણા વગાડતી કન્યાની ઉપમા પણ કોની સાથે કરેલી છે? તે સાક્ષાત્ ગન્ધર્વ-વિદ્યા જ ન હોય એમ કવિ વર્ણવે છે, કારણ કે ગન્ધર્વો સંગીતશાસ્ત્રનો સતત અભ્યાસ કરનારી એક જાતિ હતી, એટલું જ નહિ, પરંતુ તેઓનો સંગીત ઉપરનો કાબૂ અજબ માનેલો છે. ઉત્તમ ગાયકને ગાંન્ધર્વની ઉપમા હજી પણ આપવામાં આવે છે અસ્તુ. હવે આગળ ચાલીએ.

કવિ * પૃષ્ટ ૯ ઉપર વૈશંપાયન પોપટનું વર્ણન કરતાં નીચે પ્રમાણે જણાવે છે :—

પોપટના સંગીતના જ્ઞાન વિષે સૂચન

પોપટ (વૈશંપાયન) વિષે હકીકત કહેતા કન્યકા રાજાને દર્શાવે છે, કે આ પોપટ સર્વ શાસ્ત્રાર્થ કરી શકે છે, × × × × ગાયનની શ્રુતિઓ **સમજે છે, × × × વીણા, વેણુ, મૃદંગ વગેરે વાદિત્રોનો અદ્વિતીય શ્રોતા છે; નૃત્યપ્રયોગ જોવામાં નિપુણ છે;** ઇત્યાદિ ઇત્યાદિ × × ×

---

* રા. રા. શ્રીયુત છગનલાલ હરિલાલ કૃત કાદમ્બરીનો તરજુમો, પાન ૯.

અર્થાત્ ગાનમા અતિ મહત્ત્વનુ શ્રુતિઓનુ ધોરણ હતુ વીણા વેણુ મૃદગ ઇત્યાદિ વાજિંત્રો તથા તેના બજવૈયાઓ હતા નૃત્યપ્રયોગો પણ થતા હોવા જોઈએ ત સિવાય તેનુ સૂચન અત્રે સભવે જ કેમ ? એટલે કે સગીતના ત્રણે પ્રકાર ગીત, વાદ્ય અને નૃત્યનો તે સમયમા મહોળા પ્રમાણમા પ્રચાર હતા સગીતના એ દરેક વિભાગમા સમાજ કેટલો રસ લેતો હશે ?

શૂદ્રક રાજાની સ્નાનક્રિયા સમયે ગવાતુ સગીત.

ત્યાથી આગળ ચાલીએ તો શૂદ્રક રાજાની સ્નાનક્રિયાનુ કવિ વર્ણન કરતા પૃષ્ટ ૧૩ ઉપર કહે છે કે સ્નાનસમયે ' જોરથી વગાડેલી હજારો નોબત ઝાલર, મૃદગ, વેણ અને વીણાના ગીતસ્વરોનો × × × × ધ્વનિ બધે ગાજી રહ્યો '

અર્થાત્ સ્નાનસમયે રાજા સગીતના ધ્વનિથી વિમુખ રહેતા નહિ શો તેઓનો સગીતનો શોખ ? સ્નાનસમયે પણ સગીતના મધુર સ્વરથી તેઓ મનને પ્રફુલ્લિત રાખ્યા સિવાય રહેતા નહિ

ત્યાર પછી પૃષ્ટ ૨૭ ઉપર શમર સેનાપતિન વર્ણન કરતા કવિ લખે છે —

"સગીતશાળાના વિનાસથી જેમ તેની સાથે નિષાદ (અર્થાત્ ભીલ અને નિષાદ નો સ્વર) આવતા હતા."

વળી સગીતની અસર પશુપક્ષીઓ ઉપર પણ કેવી થતી હતી તે વર્ણવવુ કવિ ભૂલ્યા નથી —

સગીતની પશુઓ ઉપર થતી અસર

"જ્યારે તે સોનાના વાળો ઝભો ઓઢના અને હાથીદાતની વીણા વગાડતો ત્યારે જગતના રીછ, સિંહ અને વાઘ તેની પાસે આવીને ગેલ

કરતાં, અને તેના પગ ચાટતાં; વનદેવીઓ પોતાના ગુહ્ય આવાસમાંથી આવીને તેની આસપાસ નૃત્ય કરતી; અને એમ પણ માની શકાતું કે વૃક્ષો તથા શિલાઓ ઉપર પણ તેના સંગીતની જાદુભરી અસર થતી હતી.''

અર્થાત્ સંગીતની જાદુઈ અસરનું કવિ યથાર્થ વર્ણન કરે છે. સંગીતની મહત્તા અને તેમાં સંતાયેલી સાર્વત્રિક સત્તાનું ભાન કવિને તથા તે વખતના જનસમાજને ચોક્કસ પ્રમાણમાં હતું.

ચન્દ્રાપીડ ક્રીડા પર્વત ઉપર કાદંબરીને મળવા જાય છે, ત્યારે કાદંબરીના સંગીતના જ્ઞાન વિષે કવિ નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ કરે છેઃ—

કાદંબરીનું સંગીતનું જ્ઞાન

चन्द्रापीडोऽपि तयैव सह निर्गत्य विनोदार्थं वीणावादिनीभिश्च वेणुवाद्यनिपुणाभिश्च गीतकलाकुशलाभिश्च × × × चित्रकर्मकृतश्रमाभिश्च कादम्बरीसमादिष्टप्रतिहारीप्रेषिताभिः क्रीडापर्वतमणिमन्दिरमगात् ।

અર્થાત્ વિનોદાર્થે વીણા વગાડતી, વેણુવાદ્યમાં નિપુણ, ગીતકલામાં કુશલ,...અને ચિત્રકામ કરવાથી થાકી ગયેલી કાદંબરીએ મોકલેલી દાસી સાથે ચંદ્રાપીડ ક્રીડા પર્વત ઉપર આવેલા મણિમંદિરમાં ગયો

આ સૂચનો શું સૂચવે છે? સ્ત્રીઓને વીણા તથા વેણુવાદ્યોના વાદનમાં કુશળતા પ્રાપ્ત કરવી ઇષ્ટ હતી, ગીતમાં એટલે ગાવામાં કુશળતા મેળવવી આવશ્યક ગણાતી...તે ઉપરાંત ચિત્રકલામાં પણ પ્રવીણતા મેળવવી પડતી હતી. આજ જે સુંદર કલાઓમાં પ્રાવીણ્ય મેળવવા પ્રયાસો ચાલે છે, તે કલા કવિ બાણના સમયમાં સર્વ કન્યકાઓ પ્રાપ્ત કરતી હતી એટલું જ નહિ, પરંતુ તે કલાઓનું જ્ઞાન આવશ્યક ગણાતું હતું. તેથી કાદંબરીએ આ કલાઓમાં પ્રવીણતા મેળવી હોય તેમાં કાંઈ નવાઈ ગણાય નહિ કાદંબરીએ ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય અને ચિત્રકલામાં નિપુણતા મેળવી હતી એમ આપણે સ્પષ્ટપણે કહી શકીશું.

સંગીતનો પ્રચાર.

આટલી તો સ્ત્રીઓના શિક્ષણની વાત થઈ. સ્ત્રીઓને જ્યારે આ કલાઓના શિક્ષણની આવશ્યકતા કવિ માને છે, ત્યારે પુરુષોની બાબતમાં કવિ શું કહે છે? સ્ત્રીઓને જ આ કલાઓનું શિક્ષણ આવશ્યક હતુ, પુરુષોને નહિ? પરંતુ તેમ શી રીતે બને? પુરુષોને માટે પણ આ કલાઓના શિક્ષણ સિવાય શિક્ષણ અધૂરું મનાતું. ચંદ્રાપીડના વિદ્યાભ્યાસમા કવિ નીચેના વિષયોની નામાવલી ગણાવે છે:—

"× × × જુદા જુદા વિષયોમાં ચંદ્રાપીડે શિક્ષણ મેળવ્યું.

× × × "વીણા, વેણુ, મૃદંગ, કાસ્ય, તાલ, દર્દુરપટ વગેરે વાદ્યોમાં ભરતાદિનાં રચેલાં નૃત્યશાસ્ત્રમાં, નારદ વગેરેનાં સંગીતશાસ્ત્રમાં × × × અને એવી બીજી કેટલીક કળાઓમાં તેણે મોટી કુશળતા મેળવી."

અર્થાત્ પુરુષોને પણ સંગીત જેવા ઉચ્ચ, પવિત્ર અને નિર્દોષ વિષયનો સશાસ્ત્ર અભ્યાસ કરવો પડતો હતો. વાદ્યોમાં વીણા, વેણુ વગેરે વગાડવામાં કુશલતા પ્રાપ્ત કરવી પડતી. સંગીતશાસ્ત્રમાં ભરત તથા નારદાદિ મુનિઓએ રચેલાં પુસ્તકોનો અભ્યાસ કરવો પડતો. ઘનવાદ્યોમા મૃદંગ વગેરે વગાડવામાં દાક્ષિણ્ય પ્રાપ્ત કરવું પડતું હતું. ચંદ્રાપીડે આ શિક્ષણમા પ્રવીણતા મેળવી હતી, અને તેનું વધુ સમર્થન 'Hindu Music & the Gayan Samaj' નામના પુસ્તકમાં પૃષ્ઠ ૬૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે આપેલું છે:—

"Chandrapida, a principal character in Kadambari is said to have learnt music and dancing, and thus qualified himself to be a King."

અર્થાત્ કાદંબરીના મુખ્ય નાયકને રાજાનું પદ દીપાવવા સંગીતના જ્ઞાનની આવશ્યકતા હતી એમ કવિ જણાવે છે.

સંગીતના પ્રચાર વિષે વધુ વિચાર કરીએ તોપણ એમજ માલૂમ પડે છે કે સંગીતનો પ્રચાર ઘણો હતો. માંગલિક, ધાર્મિક તથા અન્ય ઉત્સવોના પ્રસંગો સંગીત શિવાય અધૂરા ગણાતા.

પુત્રજન્મમહોત્સવપ્રસંગે સંગીતનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો, તેનું વર્ણન કવિ પૃષ્ટ ૬૯ ઉપર નીચે પ્રમાણે જણાવે છે:—

"× × × નૃત્ય કરતા વિકલ, મૂક, કુબ્જ, કિરાન, વામન, બધિર અને જડ જન તેમની આગળ ચાલતા હતા. × × × વીણા, વેણુ, મૃદંગ, કાંસા અને તાલના લયને અનુસરતી હતી, ધીમે સ્વરે મધુર ગાયન કરતી હતી. × × × ×

અર્થાત્ માંગલિક પ્રસંગે સંગીત આવશ્યક ગણાતું, અને સંગીતથી તેઓ આનંદ લેવા ચૂકતા નહિ.

અહીં એટલું જ જણાવવું ઇષ્ટ લાગે છે કે કવિ વીણા, વેણુ, મૃદંગ, કાંસાં વગેરે વાદ્યોનો જ વારંવાર ઉલ્લેખ કરે છે, અર્થાત્ આ જ વાદ્યોનો વધુ પ્રચાર હોવો જોઈએ. દિલરુબા, સિતાર, સારંગી ઇત્યાદિ વાદ્યોનું સંશોધન ત્યારપછી થયેલું હોવું જોઈએ એમ જણાય છે, કારણ કે અમુક વાદ્યો સિવાય અન્ય વાદ્યોનો ઉલ્લેખ એકે વખતે થયેલો જણાતો નથી. અસ્તુ.

આ ઉપરાંત અન્ય પુરાવા પણ મળી આવે છે. રાજા હર્ષવર્ધનના સમયનો સંપૂર્ણ વિગતવાર ઇતિહાસ રા. શ્રી સી. વી. વૈદ્યે પોતાના 'હિસ્ટ્રી ઑફ મીડીઇવલ હિંદુ ઇન્ડીઆ' (વૉલ્યુમ ૧) પુસ્તકમાં સચોટ લખેલો છે. હર્ષવર્ધન રાજાના રાજ્યનો વિસ્તાર કેટલો હતો, તે સમયમાં અન્ય કયાં કયાં રાજ્યો હતાં, તે સમયના લોકો કેવા હતા, તે સમયના રીતરિવાજો, તે સમયની સામાજિક સ્થિતિ, ધાર્મિક સ્થિતિ, તથા રાજકીય સ્થિતિ કેવી હતી, રાજ્યનીતિ કેવા પ્રકારની હતી, તેમજ તે સમયનું લશ્કર, તે સમયના અમીરઉમરાવો તથા રાજ્યદરબાર એ બધા

વિષે સંપૂર્ણ સર્વમાન્ય હકીકત, પુરાવા તથા આધાર સાથે તેઓએ જનસમાજ આગળ રજૂ કરી છે. તે પુસ્તક ઉપરથી આગળ આપણે જોઈ ગયા એ હકીકતને વધુ સમર્થન મળે છે.

પૃષ્ટ ૬૯ ઉપર શ્રી હર્ષના સમયના લોકોના રીતરિવાજનું વર્ણન કરતાં રા. વૈદ્ય જણાવે છે કે:—

"And yet for himself Bāna describes his associates in his young days, as dancers and music teachers, actors and painters, poets and dramatists, servant girls and old women etc. etc."

અર્થાત્ કવિ બાણની નાની વયમાં તેમના સહાધ્યાયીઓ નર્તનકારો, સંગીતશિક્ષકો, એકટરો, કલાકારો, કવિઓ, નાટકકારો વગેરે હતા એમ તેઓ જણાવે છે. એટલે સંગીત, નૃત્યકલા તેમજ સાહિત્ય વગેરેનો ઠીક વિકાસ થયેલો હોવો જોઈએ.

વળી શ્રી હર્ષના સમયની સામાજિક સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં રા. વૈદ્ય પૃષ્ટ ૯૬ ઉપર જણાવે છે :—

"With these exceptions the condition of women was generally very good, they were well treated. and well educated. Rājyaśrī was well versed in various Kalās and Śāstras and was a learned lady. *Nay she was taught singing and dancing (H. E. Page 197)* arts which are now looked down upon as prohibited to respectable women in the Hindu society. Bāna's description of the dancing of the ladies of Sardārs and princes on the joyous occasion of the birth of Harsha is remarkable. Of course the dancing of such respectable women was different from that of public women

and was not open to men to gaze at. And the dancing of men and women together did not exist as may be gathered from the fact that purdah was in force in these days, and hence mixed gatherings of men and women were impossible."

અર્થાત્ આ અપવાદો સિવાય સ્ત્રીઓની સ્થિતિ ઘણી સારી હતી. તેઓને આદરસત્કાર અર્પવામાં આવતો તથા તેઓને સારું શિક્ષણ આપવામાં આવતું. * રાજ્યશ્રી વિદ્વાન સ્ત્રી હતા, તેમજ જુદી જુદી કલા અને શાસ્ત્રમાં નિપુણ હતાં. તેમને સંગીત તથા નૃત્યકલા પણ શીખવવામાં આવ્યા હતા, જે કલા હાલમાં હલકી ગણાય છે, અને હિંદુ સમાજની સભ્ય સ્ત્રીઓને તે નિષિદ્ધ મનાઈ છે. હર્ષના જન્મદિવસના મહોત્સવ-સમયે સરદાર તથા રાજકુંવરોની સ્ત્રીઓના નૃત્યનું વર્ણન બાણે જે કરેલું છે તે ખરેખર વખાણવા લાયક છે. અલબત્ત આવી સભ્ય સ્ત્રીઓનું નૃત્ય અન્ય સ્ત્રીઓથી જુદું હતુ અને તે જોવાનો મનુષ્યોને લાભ મળતો નહિ, અને તે સમયમાં પુરુષો તથા સ્ત્રીઓનું ભેગું નૃત્ય ભાગ્યે જ થતું, કારણ કે તે સમયમાં પડદાનો રિવાજ હતો.

આ ઉપરથી એટલું સ્પષ્ટ થાય છે કે સ્ત્રીઓને પણ સંગીત શીખવાની ફરજ હતી. શિક્ષણનું તે એક આવશ્યક અંગ હતું. વળી નૃત્યકલા, ચિત્રકલા તથા સાહિત્ય એ સર્વનો અભ્યાસ તેઓ કરતાં હતાં. સંગીતની ખરી મહત્તા તેઓ સમજતાં હતાં, તેથી જ તેને યોગ્ય સ્થાન આપવામાં આવ્યું હતું. હાલ જો કે સંગીતનો પ્રચાર થતો જણાય છે, પરંતુ તે હજી શોખનો વિષય ગણાય છે, શિક્ષણનું તે આવશ્યક અંગ હજી મનાતું નથી, કારણ કે શાળાઓ, કોલેજો તથા વિશ્વવિદ્યાલયોમાં તેને હજી યોગ્ય સ્થાન અપાયું નથી, અને ખરેખર જ્યારે સંગીતને શાળાઓ તથા કોલેજોમાં શિક્ષણના એક અંગ તરીકે સ્થાન મળશે, ત્યારે જ સંગીતનો ઉદ્ધાર થશે; પરંતુ તે દિવસો હજી દૂર હોય એમ જણાય છે.

* શ્રીહર્ષની ભગિની.

હવે આપણે આગળ ચાલીશું શ્રીહર્ષે પોતાના સમયના કેવા વિભાગ પાડેલા હતા, તેનું વર્ણન કરતા ગ. વૈદ્ય પૃષ્ટ ૧૫૨-૧૫૩ ઉપર નીચે પ્રમાણે જણાવે છે :—

" The Smritis direct the king to divide his time for convenience of business into three portions one devoted to dispensation of justice one to administra tion and the *third to his own recreation and pleasure* Harsha followed this practice most scrupulously as Hiuen Tsang has recorded, and his times were most punctually observed Drums and conches announced to the public what the king was doing at any particular time

Some sounding instruments were looked upon as royal *i e* to be used by kings only *These instruments are described as five in number* in the epithet समधिगत पचमहाशब्द which usually occurs in inscriptions as applied to kings and even Samantas or feudatory chiefs (See corp Ins p 294) and the instruments are stated to be the Sringa or horn (trumpet), the Rammata (tambour) Sankha (conch), Bheri (kettle drum) and Jayghanta (gong) But it seems they are mentioned in the following line of Bāna

'रटत्पटहे नदन्नान्दीके गुञ्जद्गुञ्ज कूजत्काहले शब्दायमाने शङ्खे
(H C P 275)'

The Patha or drum and the Sankha or conch were of course prominent and are easily recognisable × × × We may well imagine the importance of royal drums and conches in those days when cannon had no existence

અર્થાત્ સ્મૃતિ રાજાને દિવસના ત્રણ વિભાગ પાડવા આજ્ઞા કરે છે: પ્રથમ વિભાગ ન્યાય અર્પવામાં ગાળવાનો, બીજો રાજ્ય કારભારમાં અને ત્રીજો વિભાગ આનંદ અને ગમતમાં વિતાવવાનો. હ્યુએન સેન્ગના જણાવ્યા પ્રમાણે હર્ષ રાજા આ પ્રથા ચિવટાઈથી પાળતા હતા. રાજા અમુક સમયે શું કરે છે તે ઢોલક તથા શંખના નાદોથી લોકોને જણાવવામાં આવતું કેટલાક વાદ્યો રાજાના અધિકારનાં જ માનવામાં આવતાં, અર્થાત્ રાજા જ તેનો ઉપયોગ કરી શકતા. આ વાદ્યો પાંચ ગણાવવામાં આવેલાં છે. અને પંચમહાશબ્દમાં તેનો ઉલ્લેખ વારંવાર કેટલાક શિલાલેખોમાં કરવામાં આવેલો છે. આ વાદ્યો શૃંગ (trumpet), રમ્મટ અગર તંબુરો (tambour), શંખ (conch), ભેરી (kettle-drum), અને જયઘંટ (gong) જણાવવામાં આવે છે. બાણે હર્ષચરિતમાં તેનો ઉલ્લેખ કરેલો છે, તેઓ આ વાદ્યો પટહ (ઢોલક) નાન્દીક, કુંજ, કાહલ અને શંખ હતાં એમ જણાવે છે, પરંતુ નાન્દીક, કુંજ અને કાહલ કેવી જાતનાં વાદ્યો હશે તે કહી શકાય નહિ.

આવા અનેક પુરાવાઓ મળી શકે તેમ છે, પરંતુ બાણનાં સર્વ પુસ્તકો, તેમ જ શ્રી હર્ષવર્ધન (રાજા જેઓ પોતે પણ કવિ હતા તેમણે) લખેલાં પુસ્તકોમાંથી તે સમયના સંગીતની સ્થિતિ વિષે વધુ પુરાવા મળી શકે તેમ છે. આવાં સર્વ દૃષ્ટાંતો રજૂ કરવાં ઇષ્ટ ધાર્યાં નથી, છતાં આપણા વિષયને જોઈએ તેટલું સમર્થન મળ્યું છે એમ હું માનું છું.

આ સર્વ હકીકત ઉપરથી બાણના સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે નીચે પ્રમાણે અનુમાનો સહેજે થઈ શકે એમ છે:—

(૧) સર્વને સંગીતકલાના શિક્ષણની આવશ્યકતા જણાઈ હતી. સ્ત્રી તથા પુરુષો, રાજાઓ, રાજકુંવરો તેમ જ રાજકુંવરીઓને સંગીતનું શિક્ષણ ઘણું આવશ્યક ગણાતું હતું.

(૨) સંગીત ઉપરાંત નૃત્ય અને વાદ્ય એ કલાઓ પણ શીખવી જરૂરની મનાતી હતી

(૩) સંગીત સિવાયનુ શિક્ષણ અધૂરું ગણાતું હતું. અભ્યાસક્રમના જ એક અંગ તરીકે ગોઠવાયલું સંગીતનું જ્ઞાન તે સમયમાં ઘણા ઉચ્ચ દરજ્જાનુ હોવું જોઈએ.

(૪) સંગીતનો પ્રચાર પણ તેને લીધે ઘણો થયેલો હોવો જોઈએ. જનસમાજ સંગીતમાં સમજ ધરાવતો અને ઘણો રસ લેતો હોવો જોઈએ, નહિ તો સંગીતને જે સ્થાન અર્પવામાં આવ્યું છે, તે સ્થાન તેને અર્પવામાં આવ્યું ન જ હોત.

(૫) રાગ, રાગિણીઓ, તાલ, સ્વર, શ્રુતિઓનું ધોરણ અસ્તિત્વમાં હતું. સંગીતનો શાસ્ત્ર તરીકે અભ્યાસ કરવામાં આવતો એટલુ જ નહિ, પરંતુ સંગીતને શાસ્ત્રની ગણના અર્પવામા આવી હતી. સર્વ માંગલિક પ્રસંગે સંગીતનો ઉપયોગ આવશ્યક ગણવામાં આવતો હતો. સ્નાનાદિ અન્ય ક્રિયાઓ, તેમજ ધાર્મિક ક્રિયાઓમાં સંગીતનું સ્થાન ઉચ્ચ હતુ. સંગીતથી મળતો આનંદ લેવા લોકો કદી ચૂકતા નહીં. નૃત્યાદિ પ્રયોગો અસ્તિત્વમા હતા. સંગીતની જાદુઈ અસર તેઓ હરહંમેશ અનુભવતા.

(૬) વળી વાદ્યોમાં વીણા, વેણુ, મૃદંગ ઇત્યાદિ વાદ્યોનું સૂચન વારંવાર થતુ જોવામા આવે છે, અર્થાત્ તે વાદ્યો વગાડવાના નિયમો તથા તેના ઉત્તમ બજવૈયાઓ અસ્તિત્વમાં હોવા જોઈએ. ઉત્તમ નૃત્યકારો તથા સંગીતના ઉસ્તાદો તે સમયમાં અસ્તિત્વમા હોવા જોઈએ. નૃત્ય તથા સંગીતના શિક્ષકોનો પણ તોટો ન જ સંભવે.

આટલા ટૂંકા વિવેચનથી મહાકવિ બાણુના સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે આપણને સહજ ખ્યાલ આવ્યા વિના રહેશે નહિ. તે સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ ઉચ્ચ હતી, તેનેા પ્રચાર સાર્વત્રિક હતેા, તથા તેને યેાગ્ય સ્થાન અર્પવામાં આવ્યું હતું. આર્યાવર્તના સંગીતના આવા જાહેા-જલાલીના સમય તરફ દષ્ટિ કે કરતા સંગીતપ્રિય સજ્જનેાને સાનંદાશ્ચર્યની લાગણી થયા વિના શી રીતે રહે ?

પ્રકરણ ૧૭

ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન અને તેની વિશિષ્ટતાઓ

પ્રાન્તીય અસ્મિતા સારી કે ખોટી એ એક નોખી ચર્ચાનો વિષય બની રહે છે. રાષ્ટ્રના, આંતરરાષ્ટ્રના, વિશ્વના સંબંધો ગુંથાવાની જ્યાં વાતો થતી હોય ત્યાં આ સૂર જરા બેસૂરો લાગે, પરંતુ વિશ્વબંધુત્વની વિશાળ વાતો છતાં વ્યવહારમાં પ્રાન્તીય અસ્મિતા ડગલે અને પગલે અનુભવાતી હોય છે. એ ભાવનાનો સંચાર કુદરતી થઈ ગયેલો જણાય છે. પ્રાન્ત પ્રાન્તની રહેણીકરણી, રીતરિવાજ, ભાષા, વિચાર, એ બધું જુદું નથી હોતું? તો પછી તેની આસપાસ જુદું સાહિત્ય, જુદું સંગીત, અને જુદી કલા નિર્માણ થાય એમાં શી નવાઈ? અને એમા વાંધો એ શો?

આ દૃષ્ટિએ ગુજરાતના સંગીતને આપણે અવલોકવું રહ્યું, અને તેમ કરતાં પ્રથમ પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીતના ક્ષેત્રમાં ગુજરાતમાં પહેલાં સંગીત અસ્તિત્વમાં હતું કે નહિ, અને હતું તો તે ક્યારથી અને તે કેવા પ્રકારનું હતું અને હાલની સ્થિતિ કેવી છે તે બદલનો તેમજ ગુજરાતનું કહેવા જેવું ખાસ વિશિષ્ટ પ્રકારનું સંગીત કાંઈ છે કે કેમ, અને ગુજરાતે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે તે વિષે વિચાર કરીએ.

શરૂઆત કરીએ તે પહેલાં એક એ ખ્યાલ પણ સ્પષ્ટ સમજી લેવા જેવો છે કે ગુજરાત એટલે અત્યારની ભૌગોલિક સીમાઓથી પરિબદ્ધ થયેલો પ્રદેશ. ભાષાવાર અલગ પ્રાંતો રચાશે અને નક્કી થશે ત્યારની વાત ત્યારે છે, બાકી અત્યારે તો ગુજરાતમાં મહારાષ્ટ્રીઓ, મુસ્લિમો અને

પારસીઓ– સૌને સમાવી શકાય તેમ છે. તેમજ કચ્છ અને કાઠિયાવાડને ગુજરાતથી અલગ ગણવાની પ્રથા છે તેને આપણા આજના વિષય પૂરતી તિલાંજલિ આપીશું તો તે અનુચિત નહિ ગણાય.

વળી સંગીત એટલે માત્ર ગીત જ નહિ પરંતુ ગીત, નૃત્ય અને વાદ્ય એ ત્રણે સંગીતનાં જ અંગ હોવાથી આ ત્રણે અંગોનો આપણે વિચાર કરવો જોઈએ.

(૧) પ્રથમ આપણે ગીતનો વિચાર કરીએ.

એના વિચારમાં કેટ કેટલાએ વિચારોનો સમાવેશ થઈ જાય છે! એ ગીતનો ગુંજારવ રણક્યો ક્યાંથી? ફેલાયો ક્યાં ક્યાં, વિકસાવ્યો કોણે કોણે, અને ગુજરાતનો ફાળો એમાં ક્યાં નજરે ચઢે છે તે વિષે વિચાર કરવો જોઈએ.

ગીત માત્ર રણકી ઊઠ્યું છે સામવેદના મંત્રોચ્ચારના ધ્વનિમાંથી. પૃથ્વી ઉપર ગાનનો અવતાર થયો સામવેદના મંત્રોચ્ચારમાંથી. આ મંત્રો યજ્ઞ તેમજ માંગલિક પ્રસંગે ગાવા માટે રચવામાં આવેલા હતા આપણા સંગીતનું ઉત્પત્તિસ્થાન સામવેદ છે. તેમાં આ મંત્રોને અમુક નિર્ણીત કરેલી પદ્ધતિએ જ ગાવાના હતા. કયો શબ્દ કેટલો લંબાવવો, અને તે કયા સ્વરમાં ગાવો તે જાતનું નોટેશન પ્રચલિત હતું. અદ્યતન સંગીત-શાસ્ત્રમાં જે નોટેશનપદ્ધતિ છે તેનું આ પ્રથમ ઉદ્‌ગમસ્થાન છે. એ વેદકાલીન સંગીતનો ઇતિહાસ, તેની ખૂબીઓ, તેની ગાનપદ્ધતિ, તેનું નોટેશન, એ સૌ અલગ વિચાર માગી લે છે, અને તેની હકીકત આગળ આપેલી છે, પરંતુ આજના વિષય પૂરતું આપણને એટલું જ જાણવું બસ થશે કે વિશ્વના આ પ્રાચીનતમ સંગીતને ગુજરાતે આજ સુધી સાચવી જાણ્યું છે. નર્મદાકીનારે આવેલા ચાણોદ-કરનાળી જેવા ગામમાં આવા સામગાન કરનારાઓ થોડાં વર્ષ અગાઉ મોજુદ હતા, આજ પણ કોઈ હશે અને પેટલાદના વેદમૂર્તિ કેસરભાઈ ગોપાળભાઈ ત્રિવેદી વેદગાનમાં આજ પણ પ્રવીણ છે અને હયાત છે.

કાઠીઆવાડના એક સામ ગાનાર શાસ્ત્રી રેવાશંકર એ. ત્રિવેદી હાલ પણ દક્ષિણમાં જઈ નામના મેળવી આવ્યા છે. આ પહેલાં નર્મદાની ખીણની સંસ્કૃતિ હતી એમ ઇતિહાસ કહે છે.

નર્મદાખીણની સંસ્કૃતિનો આમાં ફાળો નાનોસૂનો નથી. નર્મદા-સંસ્કૃતિની ઉત્પત્તિ એ ગુજરાતનું મધ્યબિંદુ કહેવાય, અને જ્યાં જ્યાં સંસ્કૃતિ હોય ત્યાં ત્યાં સંગીતનું અસ્તિત્વ ન હોય એ કેમ બને? અને દેશની સંસ્કૃતિનું માપ પણ દેશની સંગીતની સ્થિતિ જ બતાવી આપે છે ને? અને જે પ્રજા આજ દિન સુધી પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી શકી છે તે પ્રજામાં સંગીત ન હોય તે કેમ બને?

આ વેદકાળના સંગીતની વાતાવરણમાં અસર ઉપજાવવાની શક્તિ હતી, કારણ કે જે ઇચ્છાથી યજ્ઞો કરવામાં આવતા હતા તે ઇચ્છા આ મંત્રો-ચ્ચારદ્વારા પરિપૂર્ણ થતી હતી, અને દેવો પ્રસન્ન થતા. આવા સામગાન કરનાર સંગીતકારો હતા, પરંતુ હવે યજ્ઞયાગાદિનું મહત્ત્વ ઘટતું જતું હોવાથી, તેમજ જમાનાના નવીન રંગઢંગને અનુસરીને આ વારસો વિલીન થતો ગયો છે.

વેદકાળ પછીના કાળ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ તો મહાભારત અને રામાયણના સમયમાં પણ ગુજરાતે સંગીતના ક્ષેત્રમાં મહાન ફાળો આપેલો છે, અને આ મહાન ભાગ વિશ્વવંદ્ય રસમૂર્તિ શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને ભજવેલો છે એમની પાછળ સંગીતની આખી સૃષ્ટિ ત્યારથી પડેલી છે. એમણે દ્વારિકામાં નિવાસ કરી આપણા આદ્ય મહાગુજરાતી બની ગુજરાતને સંગીતસમૃદ્ધ કર્યું છે. તેમણે વળી સંગીતના ક્ષેત્રમાં એક સ્વતંત્ર 'મત' (School) સ્થાપેલો છે, એટલે તેઓ એક મહાન સંગીતાચાર્ય હતા અને ગીત-વાદ્ય તેમજ નૃત્ય એ ત્રણે પ્રકારના સંગીતમાં તેમણે ઘણો મહત્ત્વનો ફાળો અર્પેલો છે શ્રીકૃષ્ણ જેના વ્યક્તિ તરીકે મહાન હતા, તેવા તેઓ એક સંગીતકાર તરીકે પણ મહાન હતા એમનું સંગીત એટલે સંગીતની

તન્મયતા અને તેઓ એવા તદાકાર બની જતા કે તેની અસર શ્રોતાજનો ઉપર ઘણી જ થતી. એમની બંસરી તો શ્રોતાજનો, ગોપીઓ તેમજ પશુપક્ષીઓને પણ શાંત બનાવી દેતી અને અદ્ભુત, પવિત્ર વાતાવરણ ઉપસ્થિત થતુ. એટલે જે સંગીતકાર અગર કલાકાર પોતાના વિષયમાં તલ્લીન બને તની અસર શ્રોતાજનો ઉપર થયા વિના કેમ રહે ?

આ મહાન ગુજરાતીએ વળી સગીતના ક્ષેત્રમાં બીજી વિશિષ્ટતાઓ દાખલ કરેલી છે :—

(૧) સમૂહસંગીન, (૨) રાસલીલા, (૩) નૃત્ય.

આ વિશિષ્ટતાઓ—એ શ્રીકૃષ્ણદીધા સંગીતનો પ્રકાર છે—અને તે ગુજરાતને વેદકાળ પછીના સમયમાં સગીનના ક્ષેત્રમાં અનોખુ સ્થાન અપાવડાવે છે.

તેમની રાસલીલા-એ આ નૃત્યકલા તેમજ આપણા હાલના ગરબાઓનુ ઉત્પત્તિસ્થાન ગણી શકાય. આ ગરબા આજદિન સુધી આપણે સાચવી રાખેલું એક મહાન અણમોલું ધન છે, અર્થાત્ આપણા મહાન સંગીતાચાર્યે સમૂહગીત, રાસ, ગરબા તથા નૃત્યકલામાં મહાન ભાગ ભજવેલો છે અને ગુજરાત આ પ્રકારના સંગીતના ક્ષેત્રમાં ખૂબ અગ્રસ્થાન ભોગવે છે. ગુજરાતમાં ગુજરાતની આ વિશિષ્ટતા ચિર કાલ સુધી ટકી રહેતા સર્જાયલી છે. એટલે એક વ્યક્તિની આસપાસ આટલું બધુ સગીત રચાવા પામે અને ગવાય તેમા શું આશ્ચર્ય ?

આ રાસ અને રાસમાંથી જન્મેલી ગરબાપદ્ધતિ એ ગુજરાતનો મહા-વિશિષ્ટ પ્રકાર નોંધાવી શકાય તેવો છે અને આ ગરબીઓએ સંગીતનો સંદેશો અને આનંદદીવડો ગુજરાતના શહેરે શહેરે અને ગામડે ગામડે પ્રગટાવેલો રાખ્યો છે. આ એક મહાન આનંદનો અને અભિમાન લઇએ તો અભિમાન લેવા જેવો પ્રસંગ છે.

રાગિણીઓ વિષે સૂચન કરેલું છે. એટલે સંગીતનો પ્રચાર તેમજ સંગીતની સ્થિતિ વિશે આપણને સહજ ખ્યાલ આવ્યા સિવાય રહેશે નહિ.

વળી વિક્રમ રાજાના કવિરત્ન મહાકવિ કાલિદાસ તથા તે સમયના તથા ત્યાર પછીના મહાન સંસ્કૃત કવિઓ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ તો જણાય છે કે તે સમયે સંગીતની સ્થિતિ અને પ્રચાર સારો હતો, એટલે સંગીતની ઉન્નતિ વિષે વધુ પુષ્ટિ મળે છે. આ ઉજ્જયિની નગરી તે ગુજરાતનાં પડોશમા જ કહેવાય. એટલે ગુજરાતમા પણ સંગીતની સ્થિતિ તેવી જ હોય એમ કહીએ તો તે ખોટુ કહેવાશે નહિ.

આ સમયમાં કાલિદાસ કવિના પુસ્તકો ઉપરથી જણાય છે કે સંગીતની હરીફાઈઓ થતી. દરેક અમીરઉમરાવને ત્યાં સંગીતશાળા સારુ એક સ્વતંત્ર હોલ રાખવામા આવતો હતો જ્યા સંગીત શાસ્ત્રીઓ સંગીત શીખવતા હતા, અને સ્ત્રીઓને પણ સંગીત તેમજ નૃત્ય શીખવવાનું આવશ્યક મનાતું હતું. એટલે ગુજરાતમા પણ આ સમયમા તેવી જ સ્થિતિ હોય એમ માનવાને કારણ રહે છે.

ત્યાર બાદ સોલંકી વંશનો સિતારો ચમકે છે. તે વંશના રાજાઓએ સાહિત્ય અને કલા, તેમજ સ્થાપત્યને ખૂબ વિકસાવ્યું. આ સોલંકી વંશ દિગ્દિગન્તમા પ્રતિષ્ઠિત બનેલો હતો. તેમા સિદ્ધરાજ જયસિંહ, કુમારપાળ અને યતિ હેમચંદ્રનાં નામો ઇતિહાસમાં અમર રહેશે. તેઓ કલા તેમજ વિદ્યાપ્રેમી હતા, અને મહાસમર્થ હતા, અને જે રાજાઓ સ્થાપત્યના ઉત્તમ નમૂનારૂપ રુદ્રમાળ, તથા સહસ્રલિંગ તળાવ જેવા તળાવો બંધાવે, પુસ્તકાલયો સ્થાપે, અને વિદ્વાનો તેમજ કલાકારોને ઉત્તેજન આપે તે સમયમાં સંગીતને ઉત્તેજન ન મળે એ કેમ બને ? જૈન તેમજ બ્રાહ્મણ કવિઓના રાસપ્રશસ્તિનાં કાવ્યોમાથી પણ સંગીતનો પરિચય સારા પ્રમાણમા ખોળી નીકળશે। જણાય છે. સોમનાથ મહાદેવમા તેની જાહોજલાલીના પ્રસંગે નૃત્યગાન થતાં હતાં, એટલે ગુજરાતમા

સંગીતે મંદિરોમાં પણ પ્રવેશ કરવા માંડ્યો હોય એમ જણાય છે, અને એ પ્રવાહ આજદિન સુધી અખંડિત ચાલુ રહ્યો છે. મંદિરોમાં સાંપ્રદાયિક સંગીતની ધૂન એ પણ ગુજરાતની વિશિષ્ટતા તરીકે આલેખાવી શકાય તેમ છે.

મહાકવિ કાલિદાસ માટે જેમ કહેવાય છે કે તેમણે બીજું કાંઈ પણ લખ્યું ન હોત, માત્ર અભિજ્ઞાન શાકુંતલના ચોથા અંકના વિશ્વ-વિખ્યાત બનેલા ચાર શ્લોકો જ એમણે રચ્યા હોત, તોયે જગતનાં મહાકવિઓમાં તેમણે પોતાનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હોત, તેમ ભક્તકવિ નરસિંહ મહેતા માટે પણ આપણે કહી શકીએ કે એમણે બીજું કાંઈ પણ લખ્યુ ન હોત, અને માત્ર પ્રભાતિયા જ રચ્યા હોત તોયે ગુર્જર સાહિત્યમા તમનું અગ્રસ્થાન કાયમ જ રહ્યું હોત પરંતુ દુઃખદ નોંધ એ લેવી પડે છે કે વીસમી સદીની સંગીત આલમને તેનું આ અંગ વિકસાવવાની જરૂર કે નવરાશ જેવુ કાંઈ ભાસતુ નથી !

અર્થાત્ નરસિંહ મહેતાએ ભજનો, પદો, કીર્તનો તથા પ્રભાતિયાં એ સંગીતના સર્વ પ્રકારો ખીલવી જાણ્યા છે. પરંતુ આ પ્રકાર સંગીતમાં "હળવા" તરીકે ઓળખાવી શકાય; જો કે તેને હળવો પ્રકાર શી રીતે કહી શકાય એ એક પ્રશ્ન છે. જે ભક્તિરસની તલ્લીનતા મનુષ્યને ઉચ્ચ પ્રદેશમા લઈ જાય, તેના હૃદયને આનંદ, અનુપમ શાંતિ તેમજ સ્થિરતા અર્પતી હોય તેને હળવું સંગીત શી રીતે માની શકાય ? વળી નરસિંહ મહેતાનાં ભજનો "વૈષ્ણવ જન"નું ભજન મહાત્માજીએ અપનાવી તેને અમર બનાવી દીધું છે, અને આવાં ભજનો બીજાં ઘણાં છે . આમ સંગીતના ક્ષેત્રમાં નરસિંહ મહેતાએ ગુજરાતની અસ્મિતાની અનોખી ભાત પાડી છે; એટલું જ નહિ, પરંતુ તેઓ પોતે મહાસમર્થ સંગીતાચાર્ય હતા એ વાતની પણ ઇતિહાસ આપણને પુરાવાસહ સ્મૃતિ જગાડી આપે છે. (જ્ઞાતિજનોએ તેમને નાહવાને સારુ ઊકળતું પાણી આપ્યું અને ઠેકડી કરી કહ્યું કે હવે બોલાવો તમારા ભગવાનને કે તે વરસાદ લાવી પાણી ઠંડું બનાવે. મહેતાજી તો હંમેશા ભક્તિમાં જ તલ્લીન રહેતા. તેમણે મલ્હારના સૂર આલાપી વરસાદ આણ્યો અને પાણી શીતળ કર્યું ! નરસિંહ મહેતાને વળી કાંઈ નાણાં ભીડ પડેલી ત્યારે કેદાર રાગ ઘરેણે મુકી તેમણે પોતાની

નાણાભીડ ભાંગેલી હતી અને એ જ કેદાર રાગ ગાઈ ભગવાનને પ્રત્યક્ષ
કરી હાર પહેરાવી અગ્નિપરીક્ષામાંથી તરી પાર ઉતર્યા હતા.") આ
ઇતિહાસને પાને નોંધાયેલા આમાંના પ્રસંગો કોઈ ભવ્ય પ્રતીતિ જાગ્રત કરે
છે. મહેતાજીનું સંગીતજ્ઞાન કેટલું અગાધ હશે? અને ગુજરાતમાં તે સમયે
સંગીતની દીપ્તિ કેટલી ઝળહળતી હશે? સામાન્ય જનસમાજ પણ સંગીત
નું મૂલ્ય ન કેટલું બધું અધિક આંકતી હશે? તે સિવાય રાગને ઘરાણે કોણ
રાખે? હિન્દભરમાં અગર વિશ્વભરમાં ઇતિહાસે રાગ ઘરાણે મૂકાયાનો અને
તેનાથી પ્રત્યક્ષ નાણાભીડ ભાંગ્યાનો બીજો દાખલો નોંધ્યો હોય તેવું
જાણવામાં નથી. આ એક જ પ્રસંગ ગુજરાતને સંગીતઉન્નતિના
શિખરે જઈ બેસવાનો અધિકાર અર્પે છે.

સંગીત ખરું? બેમાંથી કયું સંગીત ઉચ્ચ, અને કયું શાસ્ત્રીય! જે રાગના સ્વરોના આલાપથી વાતાવરણમાં તેની અસર થઈ શકે તે રાગના સ્વરો યથાર્થ રીતે ગવાયા કહેવાય? કે જે રાગો શાસ્ત્રીય રીતે સંગીતશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર ગવાય–છતાં વાતાવરણમાં તે સ્વરો અસર ઉપજાવી ન શકે તે સ્વરો શુદ્ધ શાસ્ત્રીય રીતે ગવાયા કહેવાય? આ પ્રશ્નનો નિર્ણય કરવાનો વાચકવર્ગ ઉપર જ છોડવો ઈષ્ટ છે.

હવે આ સૈકો વટાવી આપણે આગળ ચાલીએ તો તેમાં પણ ગુજરાતનું સર્વસ્વ જગાએ હતું જોવામાં આવતું નથી ગુજરાતે મહાન સંગીતકાર પણ ઉપજાવ્યો છે. બૈજુ બાવરા જેવો મસ્ત, ધૂની અને મહાસમર્થ સંગીતશાસ્ત્રી તે વખતે ગુજરાતના આંગણે ઝગમગી રહ્યો હતો. ચાંપાનેરની ચમકતી કીર્તિમાં તેનો ચમકારો ઓર તેજ પાડી રહ્યો હતો. જીવન અને સંસારની લાપરવાહી દાખવતા એ સંગીતધૂની બૈજુનું માન લોકોમાં અપૂર્વ હતું. ઘણા સંગીતશાસ્ત્રીઓની જોડે હરીફાઈમાં ઊતરી તેમણે પોતાનું શ્રેષ્ઠત્વ પૂરવાર કર્યું હતું. તેઓ જાતે નાગર બ્રાહ્મણ હતા, અને તેમનું નામ વૈજનાથદાસ હતું. તેઓ ભજનો બનાવતા અને ગાતા હતા. તેમણે એક ભજનોનું પુસ્તક પણ લખેલું છે. એમનું સંગીત ઘણા ઊંચા પ્રકારનું હતું. તેમનું સંગીત વાતાવરણમાં અલૌકિક અસર ઉપજાવતું હતું. વહેતાં નીર થંભી જાય, સુસવાટા કરતો પવન સ્થિર થઈ જાય, ચેતનવંતાં પ્રાણીઓ ચિત્રવત્ બની તેમની સન્મૂખ જડાઈ રહે—એવો એમના સંગીતનો પ્રભાવ હતો. કથા એવી કહેવાતી આવી છે કે બા-શાહ હુમાયુએ ચાંપાનેર સર કરી ચાંપાનેરીઓની સામુદાયિક કતલનો હુકમ ફરમાવ્યો હતો. લોકો ગાભરા બની પોતાની જિંદગી જાળવવા આમતેમ નાસભાગ કરી રહ્યા હતા. બૈજુને આ હુકમની પરવા ન હતી. એમના કંઠમાંથી તો સંગીતના સૂર હલવાએ જ જતા હતા, અને એ સુમધુર સ્વરોએ એવો તો ચમત્કાર સર્જ્યો કે કતલ કરવા ઉગામેલા હાથમાંથી તલવાર તેનું કાર્ય કર્યા વિના નીચે સરી

પડતી. જે સૈનિક તલવાર લઈ હુકમનેા અમલ કરવા સામેા આવતેા તે એકદમ શાંત બની સ્થિર થઈ જતેા. આ વાત બાદશાહના કાને પહેાંચી. બૈજુને બાદશાહના સાન્નિધ્યમાં લાવવામાં આવ્યેા. બાદશાહે તેમની પ્રસાદીનેા આસ્વાદ લેવા ઇચ્છા દર્શાવી. બૈજુને "બેકગ્રાઉન્ડ મ્યુઝિક"ની જરૂર ન હતી. તેમણે સંગીત શરૂ કર્યું. એમની તુંબી અને કંઠ એ બેમાંથી એવું સુંદર રસનિર્ઝરતું સંગીત નીકળ્યું, અને વાતાવરણમાં તેની એવી તેા અસર થઈ કે બાદશાહ પણ મુગ્ધ બન્યેા, અને અત્યંત ખુશી થયેા અને બૈજુને માગે તે વરદાન આપવાની તત્પરતા બતાવી. બૈજુ પણ કેવેા મહાન આત્મા! કેવેા સરકારી અને પવિત્ર જીવ! એણે માગ્યું ચાંપાનેરીઓનું અભયદાન. બાદશાહે પણ વિના-સંકેાચે તે અભયદાન અર્પ્યું અને ચાંપાનેરવાસીઓને શાંતિ મળી. જે ગુજરાતે આવેા એક સંગીતકાર આપ્યેા છે, તે ગુજરાત સંગીત-વિહેાણું કેમ કહી શકાય? આ સમયે ગુજરાત સંગીતની પરાકાષ્ટાએ શું નહિ પહેાંચ્યું હેાય? હા, આપણે બીજાઓના નામ જાણતા નથી પરંતુ ગુજરાતમા સંગીતકારેા તે સમયે હેાવા જોઈએ એમ કહેવું બરાબર થશે. ચાંપાનેરના ખાપરા ઝવેરીઓની સ્મૃતિ એમની મહેલાતેાના ખંડિયેરમાં દટાઈ ગએલી દેખાય છે પરંતુ બૈજુની સ્મૃતિ આજ આટલે વર્ષે પણ આપણાં રેામાંચ ખડાં કરે છે.

હવે આપણે આગળ ચાલીએ. આ જમાનેા અકબર બાદશાહનેા હતેા. તે સમયે આખા હિંદુસ્તાનમાં સંગીતનેા સુવર્ણ યુગ હતેા. સંગીતનેા ક્રાંતિભાણુ તે સમયે મધ્યાહ્ને ઝગમગતેા હતેા. તે સમયે ગુજરાતમાં પણ સંગીત ઉન્નતિના શિખરે હતુ. અકબર બાદશાહના દરબારમાં સંગીતરત્ન તાનસેન સંગીતની ઉત્કૃષ્ટતાનું સીમાચિહ્ન હતા. તેમણે સંગીનમાં જે સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી તે અજોડ અને અદ્વિતીય હતી. સંગીતમાં 'તાનસેન' એ પેલા શબ્દ સમાન હતા. તાનસેન ઉપરાંત તે સમયના ગુજરાતી સંગીતશાસ્ત્રીઓમાં રાજા બીરબલ અને રાજા માન-

સિંહનાં નામો "આઈની અકબરી"માં આપેલાં છે. તેઓ મહાન સંગીતશાસ્ત્રીઓ હતા. રાજા બીરબલનું જન્મસ્થાન જાણવામાં નથી પરંતુ રાજા માનસિંહ તો ગ્વાલીઅરના હતા. એ પ્રદેશ તો ગુજરાતનો પડોશનો જ પ્રદેશ ગણી શકાય. તાનસેન પણ ગ્વાલીઅરના હતા એમ ઇતિહાસ જણાવે છે; એટલે ગુજરાતમાં પણ આવા મહાન સંગીતાચાર્યોની અસર પહોંચેલી હતી એમ કહીએ તો ખોટું નથી. આ બધા ગુજરાતીઓએ સગીતશાસ્ત્ર ઉપર પોતાના અલૌકિક કાબૂનો પરિચય આપણને આપ્યો છે. તો શાસ્ત્રીય સગીતથી ગુજરાત અલિપ્ત હતું તેવું શી રીતે કહી શકાય? અને દીપક દાઝ્યા તાનસેનને વડનગરની બે નાગર કન્યકાઓ જેના નામ "તાના અને રીરી" જણાવાય છે એ કન્યકાઓએ જ મલ્હાર ગાઈ શાંતિ અર્પી હતી ને? અને તે ગુજરાતી બહેનો હતી ને! અને જે પ્રદેશની બહેનો આવી અસામાન્ય સિદ્ધિને વરેલી હોય તે પ્રદેશ સગીતના ક્ષેત્રમાં કેટલો બધો અગ્રગણ્ય ભાગ ભજવતો હશે તે કલ્પવું શું મુશ્કેલ છે? અને જે ગુજરાતમાં આવા સ્ત્રીરત્નો હોય તે ગુજરાતે સંગીતમાં ઘણો મહાન ફાળો આપ્યો છે એમ કેમ કહી શકાય નહિ? અને તે સમયમાં સગીતનુ શિક્ષણ જો લેવામાં આવતુ ન હોત તો આવા સ્ત્રીરત્નો અને આવી મહાન સિદ્ધિઓ શી રીતે પ્રાપ્ત થઈ શકી હોત? વળી અત્રે એક મહત્ત્વની બીના જણાવવી જોઈએ તે એ કે આ "તાના અને રીરી" એ બે કન્યકાઓ તાનસેન દીપકથી દાઝેલા છે તે તેમને જોતાં બરાબર જ પારખી શક્યાં હતાં. આ સંગીતના જ્ઞાનની પરાકાષ્ટા કહી શકાય. દીપકથી દાઝે શી રીતે અને અમુક સંગીતકાર દીપકથી દાઝેલા છે એ જાણવું શી રીતે અને તેની મલ્હારથી શાંતિ થાય શી રીતે? આ બધા પ્રશ્નો વિચારવાયોગ્ય, અને સશોધન કરવાયોગ્ય છે. હવેના સંગીતકારો આ વિષયનું સશોધન કરશે એવી ઇચ્છાથી હવે આપણે આગળ ચાલીશું. (વળી ગુજરાતે રાગોમાં પણ થોડો ઉમેરો કરેલો જણાય છે. ગુર્જરી (ટોડી), ખંભાવતી અને

એગડ આ ગગો ગુજરાતને સંગીતના ચરણે ધરેલા છે. વળી વેરાવળ ઉપરથી બીલાવલ અને ખંભાવતી ઉપરથી ખમાચ એ ઠાઠ ઉત્પન્ન થયાનું માનવામાં આવે છે.)

હવે ગુજરાતના મહાકવિ પ્રેમાનંદના સમય તરફ દૃષ્ટિ કરીએ તો જણાય છે કે મહાકવિ પ્રેમાનંદે માણભટ્ટીય સંગીતપ્રકાર, કથાપદ્ધતિનો પ્રચાર કરેલો હતો મહાકવિ પ્રેમાનંદ માણભટ્ટીય કથા કરતા હતા અને તે દ્વારા તેઓ જન સમાજને સંગીત સાથે કથા શ્રવણ કરાવતા હતા. આ પ્રથા હજુપણ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આ પદ્ધતિમાં કથા કહેનારની કથા કહેવાની પદ્ધતિ, અને રસ જમાવવાની શક્તિ જેટલી વધારે તેટલી જનસમાજ ઉપર તેની અસર વધુ થાય, અને તેમાં સંગીત જો સૂરીલું ભળે તો તેનો આનંદ અનેરો મળે મહાકવિ પ્રેમાનંદ એવા પ્રકારના હતા એટલે તેમની કથાનું મહત્વ ઘણું જ ગણાય આમ આપણા મહાકવિએ ગુજરાતના સંગીતમાં એક મહત્વનો ફાળો આપેલો છે

ત્યારબાદ આપણા રસકવિ દયારામભાઈનું ગુજરાતના સંગીતમાં અનેરું સ્થાન છે. રાસલીલામાંથી જન્મેલી ગરબાપદ્ધતિ એ ગુજરાતના સંગીતનો એક મહાવિશિષ્ટ પ્રકાર નોંધાવી શકાય તેમ છે, અને તે વિશિષ્ટ પ્રકારને ઉચ્ચ સ્થિતિએ લાવનાર તે આપણા રસકવિ દયારામભાઈ હતા.

શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને ઉત્પન્ન કરેલી રાસલીલામાંથી આ ગરબીનો જન્મ થએલો મનાય છે આ ગરબીસાહિત્યનું પુન : ઉત્થાન દયારામભાઈએ એવું સુંદર કર્યું કે તેની અસર આજદિન સુધી ચાલી આવેલી છે. તેઓ પવિત્ર નર્મદાતટે આવેલા ચાણોદ ગામના રહેવાસી, જાતે સાઠોદરા નાગર હતા. દેખાવમાં તેમજ સાહિત્યમાં "ફક્કડ" હતા. તેમણે બનાવેલી ગરબીઓ, લાવણીઓ, પદો, અને દેશીઓ ઘણી રસિક છે. ગીતો ઘણાં ભાવવાહી અને ભક્તિપ્રધાન છે. શબ્દરચના ઘણી સુંદર

છે અને રાગરાગિણીઓથી ભરપૂર છે અને તે ગાવા યોગ્ય છે. પોતે કૃષ્ણભક્ત હતા, અને ઉત્તમ સંગીતકાર પણ હતા, અને કવિ પણ હતા. વળી એમના ગીતો તથા ગરબીઓમા ધાર્મિકતા તેમજ ગેયતા હોવાથી ગુજરાતની સ્ત્રીઓએ એમના ગીતો અપનાવ્યા છે. દયારામભાઈની ખરી મહત્તા તેમની ગરબીઓની છે, ગુજરાતને તેમણે આ ગરબીઓનો મહાન વારસો આપેલો છે, જેની કિંમત આંકી શકાય તેમ નથી. વડોદરામા થોડા વર્ષો અગાઉ દયારામભાઈની સ્મૃતિ દર વર્ષે નવરાત્રિના સમયે ગુજરાતના શહેરે શહેરે અને શેરીએ શેરીએ–જાળવવામા આવતી હતી અને તે ગરબીઓની રમઝટ એવી તો ચાલતી હતી કે તે સાંભળવા મોટા મોટા ખાસાહેબો પણ આવતા હતા અને તે સાભળી આનંદ પામતા હતા એ ગરબીઓ એવી સુદર, ભાવવાહી અને આકર્ષક હતી! દયારામભાઈએ દીધેલા આ વારસાનું ગુજરાત મહાઋણી છે. તેઓ ગુજરાતમા અમર થઈ ગયા છે એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી.

ત્યારબાદ જુનાગઢના રહીશ અને દયારામભાઈના સહસમયી આદિતરામભાઈ વિષે આપણે ટૂંક નોંધ લઈએ તો તે અસ્થાને કહેવાશે નહિ. તેઓ પ્રશ્નોરા નાગર હતા, અને શાસ્ત્રીય સંગીતના મહાપંડિત હતા તેમનો અવાજ મધુર, ગંભીર અને બુલંદ હતો સંસ્કૃતના પણ તેઓ પંડિત હતા અને બધા સંગીતાચાર્યો જેમ ધાર્મિક અને ભક્તો હતા તેમ તેઓ પણ ધર્મિષ્ઠ હતા. તેમણે વળી સંગીત ઉપર 'સંગીતાદિત્ય' નામનુ પુસ્તક રચેલુ છે. એટલે આદિતરામભાઈએ શાસ્ત્રીય સંગીતમા પોતાનો ફાળો નોંધાવ્યો છે.

આ ઉપરાંત દરેક સંપ્રદાયમા ચાલતા સંગીત વિષે વિચાર કરીએ તો જણાય છે કે ગુજરાતમાં દરેક સંપ્રદાયના મંદિરોમાં ભગવાન આગળ પ્રાર્થના તેમજ સંગીત, ભજનો, ભજનમંડળીઓ–ભેગા થઈ ગાવાની પ્રથા હતી, જે આજદિન સુધી પ્રચલિત છે જૈન સંપ્રદાયમાં, સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયમાં, વૈષ્ણવોના મંદિરોમાં-કબીર ઈત્યાદિ દરેક

સંપ્રદાયોમાં માંગલિક પ્રસંગો સગીતના સુમધુર સ્વરોથી ગુંજવવામાં આવતા, અને દરેક મંદિરમા (વડોદરામાં ખાસ કરીને) એક ગવૈયાની નિમણૂંક કરવામા આવતી હતી જેની ફરજ સવારસાંજ પ્રભુની સાંનિધ્યમા સંગીતમય પ્રાર્થના કરવાની હતી. આ સંગીતની નોધ લીધા વિના પણ કેમ ચાલે? ગુજરાતમાં સંગીત નથી તે કહેનારને આપણે જણાવી શકીએ કે એ વાત ગલત છે.

દરેક સંપ્રદાયના મહત્ત્વના કયા કયા સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા અને તેમનાં ધાર્મિક સંગીને ગુજરાતમા કેવો અને કેટલો પ્રચાર કર્યો તે વિષે વધુ વિગતવાર વિવેચન કરતાં આ લેખ ઘણો લાબો થઈ જવા સંભવ છે પરંતુ આ ઉપરથી મહત્ત્વની વાત એ સ્પષ્ટ થાય છે કે ગુજરાત સંગીત વિહોણું નહોતું, ગુજરાતે ભલે મહાન સંગીતાચાર્યો ઘણા ઉત્પન્ન કર્યા ન હોય છતા ગુજરાતે સંગીતમા ઘણો મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે એ નિર્વિવાદ છે.

ત્યાર બાદ સ્વર્ગસ્થ મહાકવિ નાનાલાલનું નામ સંગીતદૃષ્ટિમાં નજરે પડે છે તેઓએ રાસસાહિત્યમાં જે સુંદર અને મહાન ફાળો આપ્યો છે તેની નોધ લીધા વિના શી રીતે ચાલે? એમના રાસે પણ ગુજરાતમા અજબ જાદુ જમાવ્યો હતો, અને મહાકવિ દયારામભાઈ પછી નવરાત્રીમા શહેરે શહેરે કવિ શ્રી નાનાલાલના રાસે મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું ખાસ કરીને સુશિક્ષિત સમાજે એમના રાસ સારા અપનાવ્યા હતા એ કેમ ભુલાય?

હવે આગળ વિચાર કરીએ તો અખિલ વિશ્વ જેમાથી પવિત્ર બન્યુ છે એવા પૂજ્ય શ્રી મહાત્માજીએ સંગીતને જીવનના ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું છે, એમ કહીએ તો ખોટુ નથી, કારણ કે તેમણે અમદાવાદની રાષ્ટ્રીય વિદ્યાપીઠમા સંગીતને સ્થાન અર્પ્યું હતું, અને તેના સ્નાતક થઈ શકાતું હતુ. તેમના આશ્રમમા

સવારે તેમજ સાંજે પ્રાર્થનામાં મહાન ભક્તોનાં ભજનો ગાવાની પ્રથા હતી અને તે તાલ તેમજ સુરમાં ગાવાની પ્રથા હતી સંગીત અને પ્રાર્થના એ વાતાવરણને સ્વચ્છ અને સાત્વિક બનાવે છે, અને જન-સમાજ ઉપર તેની પવિત્ર અસર થયા વિના રહેતી નથી, એટલે સંગીત-નું હાર્દ મહાત્માજી બરાબર પિછાનતા હતા; તેથી જ તેમણે પોતાના આશ્રમમા—પ્રાર્થનામાં તેમજ વિદ્યાપીઠમાં સંગીતને યેાગ્ય સ્થાન આપ્યુ હતુ.

આ ઉપરાંત અમદાવાદમાં ભોળાનાથ સારાભાઈએ સ્થાપેલી પ્રાર્થનાસમાજે સગીતના પ્રચારમાં મહત્ત્વનેા ફાળો આપેલેા છે. આ સમાજમાં જે પ્રાર્થના કરવામાં આવતી હતી તે પ્રાર્થનાએા સારા સંગીતના ઉસ્તાદો મારફત કરવામાં આવતી હતી, એટલે તાલ અને સૂરમા સંગીતશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર આ પ્રાર્થનાઓ થતી; જેથી કરીને શાસ્ત્રીયસંગીત પ્રત્યે સુશિક્ષિત સમાજની અભિરુચિ ઠીક પ્રમાણમાં થવા પામી હતી. આમાં સાક્ષર શ્રી નરસિંહરાવભાઈએ પણ પોતાનેા ફાળેા આપેલેા છે. તેઓ પણ સંગીતના સારા જાણકાર હતા; અને આમા ગવૈયા ફત્તેહલાલ તેમજ શાંતારામનાં નામેા આગળ તરી આવે છે. આ પ્રાર્થનાસમાજ દ્વારા ભોળાનાથભાઈએ તેમજ અન્ય કુટુંબી-જનોએ સંગીતનું પેાષણ લઈ ગુજરાતમાં સંગીતનેા પ્રચાર કરવામાં સારો ફાળો આપેલેા છે.

વળી એક મહત્ત્વની બીના એવી છે કે કેટલાક મહારાષ્ટ્રી ભાઈઓએ પણ ગુજરાતના સંગીતમાં સારો ફાળો આપેલેા છે. તેઓનાં અત્રે નામેા જ આપીને આપણે આગળ ચાલીશું.

ભાવનગરવાળા ભવાનરાવ પીંગળે. તથા તેમણે રચેલાં સંગીત ઉપરનાં પુસ્તકો—વઢવાણના રા. ધારપુરે, શ્રી ગણપતરાવ બર્વે, જેમનાં સંગીત ઉપરનાં પુસ્તકેા નેાટેશન સાથેનાં હતાં. તેઓ સારા વાદનકાર

પણ હતા. આ ભાઈઓનો પણ ઉલ્લેખ કરવો ઘટે છે. દેશી રાજ્યોમાં અને રજવાડામાં સંગીતને પોષણ સારું મળતું હતું. ત્યાં આ લોકોનું પોષણ થતું હતું. તેમની કલાની કદર તેઓ કરતા હતા. આવાં દેશી રાજ્યોમાં મુખ્યત્વે કરીને વડોદરા, ભાવનગર-ધરમપુર-વાંસદા-વઢવાણ-ના રાજ્યકર્તાઓએ પોતાના રાજ્યમાં સંગીતને સારો આશ્રય આપ્યો છે. દરેક રાજ્યમાં સારા સારા ગવૈયાઓને રાજ્યાશ્રય આપવામાં આવતો હતો અને તે પ્રથા આજ દિન સુધી હતી. દરેક રાજ્યમાં આવા ગવૈયાઓ કયા કયા થઈ ગયા અને તેમણે શો શો ફાળો આપ્યો છે તે વિષે વિગતવાર ચર્ચા કરવી તે અત્રે અસ્થાને ગણાય અને લેખ પણ ઘણોલાંબો થાય તે કરવું ઇષ્ટ નથી. ફક્ત ટૂંકમાં જ વિવેચન કરીશું.

ભાવનગરમાં પંડિત ડાહ્યાભાઈ શિવરામ તથા મૂળજીભાઈ વ્યાસ હતા. પં. ડાહ્યાલાલભાઈનું સંગીતકલાધર ઘણું જૂનું અને જાણીતું પુસ્તક છે અને મૂળજીભાઈનું સંગીતચિંતામણી નામનું પુસ્તક પણ જાણીતું છે. વળી પંડિત વાડીલાલ શિવલાલ નાયકનું નામ પણ સંગીતક્ષેત્રમાં જાણીતું છે. એમણે મુંબઈ ગુજરાતી નાટકદ્વારા સંગીત આપ્યુ છે અને તેઓ સંગીતના વિદ્વાન હતા. છેવટ સુધી અમદાવાદના શેઠ અંબાલાલ સારાભાઈને ત્યાં સંગીતશાસ્ત્રી તરીકે રહ્યા હતા ધરમપુર અને વાંસદામાં ધરમપુરના મહારાજે સંગીત ઉપર સુંદર પુસ્તકો લખેલાં છે અને તેમના બંધુ પરભાન દેવજી પણ એક સારા જાણકાર અને વાદકાર છે. તેઓએ સંગીતમાં ઘણો મહત્ત્વનો ફાળો આપેલો છે. હવે વડોદરાની હકીકત ખાસ નોંધ લેવા જેવી છે. વડોદરાએ સંગીતના ક્ષેત્રમાં ઘણો અગત્યનો અને મહાન ફાળો આપેલો છે અને આ વિષય ઉપર વિગત-વાર હકીકત લખતાં લેખ ઘણો લાંબો થવા સંભવ હોવાથી ટૂંકમાં જ લખવું ઇષ્ટ ધાર્યું છે.

સદ્‌ગત શ્રીમંત મહારાજા સયાજીરાવે વડોદરામાં જે સુધારાઓ કર્યા તેમા સંગીતનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. તેઓ મહાગુણી અને

ગસજ હતા નાના પોષક હતા, એટલે તેમણે પ્રથમ સગીતશાસ્ત્રી મૌલાબક્ષને બોલાવી સગીતશાળા સ્થાપી, અને તે શાળામા સગીતશાસ્ત્રનુ વિધિપૂર્વક નોટેશનસહિત શિક્ષણ આપવામા આવતુ હતુ પડિત મૌલાબક્ષ તેમના પુત્રો તેમજ શિષ્યોએ આમ સગીતનો પ્રચાર સારો કર્યો અને જનસમાજને શાસ્ત્રીય શિક્ષણનુ જ્ઞાન મળવા લાગ્યુ બીજી સગીતશાળા ખાસાહેબ ફૈઝમહમદ અને તમના શિષ્યો દ્વારા ચલાવવામા આવતી હતી આમ વડોદરા સગીતનુ એક મહાન અગ્રસ્થાન બન્યુ, અને અત્યારે પણ વડોદરા સગીતમા અગ્રસ્થાને ગણાય તેમ છે હાલ પણ ખાસાહેબ ફૈયાઝખા જેવા મહાન સગીતાચાર્ય વડોદરા તથા ગુજરાતને દીપાવી રહ્યા છે * એમણે તેમના શિષ્યો દ્વારા ગુજરાતમા સગીતને મહત્ત્વનુ સ્થાન અપાવેલુ છે, એટલે ગુજરાતના સગીતમા આ સગીતાચાર્યોએ મહત્ત્વનો ફાળો આપેલો છે

આ ઉપરાત પ્રથમ જેમ આપણે ગણાવી ગયા છીએ તેમ બીજી અન્ય મહારાષ્ટ્રીય વ્યક્તિઓએ પણ ઘણો મહાન ફાળો અર્પેલો છે તેની નોધ સહર્ષ લેવી ઘટે છે તેઓના નામ પડિત વિષ્ણુ દિગબર, તેમજ પડિત ભાતખડે છે તેઓએ જૂના સગીતન સશોધન કરી તેનુ નોટેશન બનાવ્યુ અને શાળાઓમા તે પુસ્તકો ચલાવવામા ફળીભૂત થયા આ પુસ્તકો એ સગીતશાસ્ત્રનો ખજાનો છે, અને ઘણી ઘણી અપ્રાપ્ય ચીજો જનસમાજ સમક્ષ મૂકી તેમણે સગીતની મહાન સેવા બજાવી છે પ ભાતખડેએ આજીવન સગીતને જ પોતાનુ જીવન સમર્પણ કરેલુ હતુ, અને એમણે સગીત ઉપરનાં પુસ્તકો પ્રસિદ્ધ કરી સગીતની જે મહાન સેવા બજાવી છે તે સંગીતના ઇતિહાસમા સુવર્ણાક્ષરે અકાઈ રહેશે એ નિર્વિવાદ છે, ગુજરાત તેમજ સગીત આનમ તેમનુ ઋણી છે અને તે ઋણ ચૂકવી શકાય તેમ નથી પડિત વિષ્ણુ દિગબરે પણ સ્વતત્ર નોટેશન બનાવી પુસ્તકો રચી સગીતશાળાઓમા

* હાલ તેઓ સ્વર્ગસ્થ થયા છે

અભ્યાસક્રમ દાખલ કરી ગુજરાતમાં પ્રચાર કર્યો છે. આમ આ બે વિભૂતિઓએ ગુજરાતના તેમજ હિંદુસ્તાની સંગીતઆલમમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે. હવે આ સંગીતશાસ્ત્રને વિશ્વવિદ્યાલયોમાં યોગ્ય સ્થાન અર્પવામાં આવશે ત્યારે સંગીતનો હજી પણ વધુ ઉત્કર્ષ થવા સંભવ છે. સંગીત- શાસ્ત્રમાં હજી ઘણું સંશોધન કરવાનું બાકી છે, તે ત્યારે જ થઈ શકે તેમ છે. હવે યુનિવરસિટી માફક અન્ય યુનિવરસિટીઓ-એ હવે સંગીતને અપનાવ્યા સિવાય ચાલે તેમ નથી. સંગીત આગળ વધતું જાય છે, અને સંગીત તેમજ અન્ય કલાઓનું ભાવી આપણી રાષ્ટ્રીય સરકારના હાથમાં ઉજ્વળ છે, કારણ કે રાષ્ટ્રના પુનરુત્થાનમાં કલાઓની એકેડેમીઓ સ્થાપવાની હિમાયત થઈ ગઈ છે અને તેવી એકેડેમીઓ સત્વરે સ્થપાય એમ આપણે ઇચ્છીશું.* અસ્તુ.

આવી યુનિવરસિટીઓમાં સંશોધન કરવા જેવી મહાન વ્યક્તિઓ પણ મોજૂદ છે. તેવા એક મહાન ગુજરાતી સંગીતાચાર્ય પંડિત ઓંકારનાથનો આપણે ઉલ્લેખ કરવો જ રહ્યો. તેઓ એક મહાન ગુજરાતી સંગીતશાસ્ત્રી છે, એટલુંજ નહિ પરંતુ તેમણે સંગીત પાછળ પોતાનું જીવન સમર્પણ કર્યું છે, તેમ સંગીતની તેમણે મહાન સાધના કરી છે. સંગીતની મહત્તા અને પવિત્રતા તેમનાં પ્રત્યક્ષ દર્શન કરવાથી તથા તેમના સંગીતનું શ્રવણ કરવાથી પ્રત્યક્ષ થાય છે. ગુજરાતના આપણા ઘણાખરા જે સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા તેઓ ભક્ત અને કવિઓ હતા તેમ પંડિતજી ઓંકારનાથજીમાં પણ તેવા ગુણો મોજૂદ છે. આવા પંડિતો ગુજરાતમાં ગામે ગામ પાકે અને ગુજરાતને એક સંગીતસમૃદ્ધ પ્રદેશ બનાવી દે એવી પ્રભુ પાસે પ્રાર્થના છે!

હવે ગુજરાતના લોકસાહિત્ય વિષે ઘણું કહેવા યોગ્ય છે. તે પ્રકાર પણ ગુજરાતનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર ગણાય. ગુજરાતના ભાટચારણોનાં ગીતો, દુહાઓ, બગથરી, નાયક, ભીલ વગેરે જાતિઓનાં લોકગીતો

* આવી એકેડમીઓ હવે સ્થપાઈ છે.

તેમજ તરગાળા જેવી ગુજરાતની અન્ય જાતિઓએ પણ સામાન્ય લોક-સમુદાયની અંદર કાંઈક સંગીતની લ્હાણી રેલાવી છે. કાઠિયાવાડના દુહાઓ, ડાયરાઓ તેમજ લોકગીતો સંગીતને વિશેષ જેમ શું નથી આપતા? વળી નાયક અને તરગાળા જ્ઞાતિએ ગુજરાતની રંગભૂમિનો પ્રકાર ખેડી જાણ્યો છે અને દીપાવ્યો છે. લોકસાહિત્ય અને લોકગીતો વિષે વધુ સંશોધનની જરૂર છે, કારણ કે તે સાહિત્ય ગુજરાતના નીચલા વર્ગનું ધન છે અને તે હજી અણવિકસ્યું જ રહ્યું છે.

ઉપસંહાર કરતા પહેલા આપણે હવે આપણી કંઈક નજીકના સમયનો આછોપાતળો તાગ પણ લઈ લઈએ. આજના સમયમાં ગુજરાતે કદાચ નવીન વિશિષ્ટતાઓ નહિ અર્પી હોય, તોપણ તેની પ્રાચીન વિશિષ્ટતાઓ જાળવી રાખવા, તથા તેમાં નવીનતા માણવાના પ્રયાસો અને પ્રયોગો ચાલુ જ રાખેલા છે એ કહ્યા વિના ચાલે તેમ નથી. આ સિવાય શાસ્ત્રીય સંગીતમા ગુજરાતે કદાચ જથાબંધ સંગીત-શાસ્ત્રીઓ ઉત્પન્ન નહિ કર્યા હોય, પરંતુ મૌલાબક્ષ, ફૈઝમહમદખાં, ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાં અને છેવટમા ઓંકારનાથ જેવા નામો ગુજરાતને ગૌરવાન્વિત બનાવવા પૂરતાં ગણાવી શકાય. ગુજરાતમા સંગીતનો રસ જીવંત રાખવામાં અને તેનો પ્રચાર કરવામાં જે ગણીગાંઠી સંસ્થાઓએ ભાગ ભજવ્યો છે તેમા વડોદરાની સંગીતશાળા મોખરે રહી શકે તેમ છે.

વળી આજના વાયરલેસ, વિમાન અને ફિલ્મના જમાનામા તો કંઈક કાંઈક સૂરોના પડઘા ગુજરાતીઓના કાને અથડાય છે, અને તેના અનુકરણ પાછળ તેનું દિલ લલચાય છે. ફિલ્મી દુનિયામાં હાલ અવિનાશ વ્યાસે ગુજરાતના ઢાળ અને રાગો પ્રકાશમાં આણી ગુજરાત પણ આ ક્ષેત્રમા પછાત નથી એમ સાબિત કરી આપ્યું છે. આ ઉપરાંત હાલ ગુજરાતના સંગીતમાન્ડળના સંગીતમાં—નવાં નવા મિશ્રણો અને પ્રકારો

પ્રકાશમાં આવતાં જાય છે, એટલે સંગીતના ક્ષેત્રમાં ગુજરાત પોતાનો ફાળો આપ્યા કરે છે એ નિઃશંસય છે.

અત્યાર સુધી આપણે સંગીતના ગીતવિભાગ ઉપર જ વિવેચન કર્યું છે, પરંતુ સંગીતના ત્રણે પ્રકાર–ગીત,નૃત્ય અને વાદન-વિષે વિચાર કરવો જોઈએ એટલે સંગીતના નૃત્ય–અંગનો ટૂંકમા વિચાર કરીએ

નૃત્ય–અંગ

આ નૃત્ય–અંગ જૂના જમાનાથી ચાલી આવેલું છે. શ્રીકૃષ્ણ ભગવાન જેમ સંગીતમાં મહાન હતા, તેમ નૃત્યમાં પણ તેઓ મહાન હતા. તેમની રાસલીલામાં નૃત્યકલાનાં બીજો વવાયલા જોવામાં આવે છે, અને સમૂહનૃત્યનું પણ ત ઉત્પત્તિસ્થાન છે એમ કહીએ તો ખોટું નથી.

વળી શ્રી મહાદેવજીએ તાંડવ નૃત્ય પુરષો સારુ રાખી સ્ત્રીઓ સારુ લાસ્યનૃત્ય શોધ્યું. અને તે પ્રથમ તેમણે શ્રી પાર્વતીદેવીને શીખવ્યું. તેમણે વળી આ નૃત્યકલા બાણાસુરની પુત્રી ઉષાને શીખવી. એ નૃત્યનો પ્રથમ ઝંકાર ઉષાદેવીએ દ્વારિકા આવી જગાવ્યો અને દ્વારિકાની ગેાપીઓને તે શીખવ્યું, અને ત્યાંથી દ્વારિકા બહાર પસર્યું.

આ લાસ્યનૃત્યનો સૌથી પહેલો વિસ્તાર સૌરાષ્ટ્રમાં થયો અને ત્યાંથી ગુજરાતમાં પ્રસર્યો. આ સૌમ્ય, લાવણ્યભર્યા અને નયનમનોહર નૃત્યનાં અવશેષો ગુજરાતણોએ ગરબીમા ઉતારી તેને ઉત્તમ રીતે સંગ્રહી રાખેલાં છે. નૃત્યના અંગમાં ગુજરાતનો આ એક અણમોલ ફાળો ગણાવી શકાય તેમ છે.

નરસિંહ મહેતા અને મીરાંબાઈ જેવાં ભક્તો થઈ ગયા. તેઓ નટવર-ના નામસ્મરણ સાથે નાચતા જ રહ્યા છે. ભક્તની તલ્લીનતા આપોઆપ તેને નચવે છે. એ ભલે શાસ્ત્રીય નામાભિધાન પામેલું નૃત્ય ન હોય,

પરંતુ ગુજરાતે એને પોતાની રીતે અપનાવી જાણ્યું છે. વળી "એક એક ગોપીને એક એક કહાન" વાળા રાસનૃત્યની લઢણ પણ ગુજરાતે જ ખીલવી છે એ નિર્વિવાદ છે.

ગુજરાતના ધાર્મિક સંગીતમાં પણ નૃત્યનો હિસ્સો ઓછો નથી. મંદિરોમા પ્રવેશી ચૂકેલા સંગીતે નૃત્યને તેના સાથી તરીકે હંમેશાં રાખ્યું છે.

વળી ગુજરાતમા નવરાત્રીના પ્રસંગે માતાજી આગળ નૃત્ય કરવાની પ્રથા જૂના જમાનાથી ચાલતી આવેલી છે. તે બહુ જ પ્રાથમિક વ્યવસ્થામા અને ખાસ સ્ટેજ કર્યા સિવાય કરવામાં આવે છે. તેને ભવાઈ કહેવામા આવે છે જેમ નવરાત્રીમાં ગરબાની રમઝટ ચાલે છે તે જ પ્રમાણે દરેક માતાજીના સ્થાન આગળ આ ભવાઈ કરવાનું ધોરણ છે. તેમા નૃત્ય તથા રંગભૂમિના મૂળ જણાઈ આવે છે અને જનસમાજની તે વિષેની અભિરુચિ સ્પષ્ટ દેખાય છે. આ પ્રસંગ દરેક માતાજીના મંદિર સમક્ષ ગામેગામ નવરાત્રીમાં ઊજવવામાં આવે છે, અને જનસમાજ આખી રાત્રિ તેમાં સ્ટેજ વિનાની આનંદ માને છે. આ પણ ગુજરાતનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે.

વળી ગુજરાતની રંગભૂમિ તરફ દષ્ટિ કરીએ તો જણાય છે કે રંગભૂમિ ઉપર નૃત્ય સિવાયનું એકે નાટક ભાગ્યે ભજવાતું હોય. વળી હાલ તો એકે મેળાવડો કે પ્રસંગ નૃત્ય સિવાય ભાગ્યે જ ભજવાતો જોવામાં આવે છે. તે નૃત્ય તરફ જનસમાજની અભિરુચિ કેવી છે તે બતાવી આપે છે. આમાં ખાસ વિશિષ્ટ પ્રકાર કદાચ ન ગણીએ તોપણ આ કલા તરફ જનસમાજનું મન આકર્ષાતું જાય છે એમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

આ ઉપરાંત ગુજરાતમાં વસતી ભીલ, નાયકા, ધાણુકા જેવી પછાત વર્ગની કોમોમાં પણ વૃંદગીતો તથા વૃંદનૃત્યો એ પણ ગુજરાતની

વિશિષ્ટતા ભુલવા જેવી નથી. તેઓનું પણ સંગીત છે કે જે લોક-સાહિત્યનાં અભ્યાસીને સહજ સમજાય છે.

આમ નૃત્યવિભાગમાં ગુજરાતે શાસ્ત્રીય નૃત્યકલામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે એમ આપણે કદાચ ન ગણીએ પરંતુ નૃત્યકલા તરફ ગુજરાતની અભિરુચિ સારા પ્રમાણમાં હતી એમ તો સ્પષ્ટ કહી શકાય તેમ છે. અને હાલમાં શાસ્ત્રીય નૃત્યકલા તરફ ગુજરાતના જનસમાજની અભિરુચિ જોતાં આ કલાનો શાસ્ત્રીય રીતે અભ્યાસ થવાની ચોક્કસ આગાહી આપે છે. અને ખરો ઉત્કર્ષ તો ત્યારે જ થાય કે જ્યારે આ શાસ્ત્રને વિશ્વવિદ્યાલયોમાં યોગ્ય સ્થાન મળે. અસ્તુ. હવે આપણે વાદ્ય તરફ વળીએ. આ સંગીતનો ત્રીજો વિભાગ છે. તે તરફ દૃષ્ટિ કરતાં જણાય છે કે પ્રથમ શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને બંસરીનો નાદ ગાજતો કર્યો એ બંસરી તે ગુજરાતનું વિશિષ્ટ વાદ્ય ગણીએ તો અનુચિત નહિ કહેવાય. વળી ગુજરાતનું સંગીત ધાર્મિક વિશેષ હોવાથી ગુજરાતના સંગીતાચાર્યો જેવા કે નરસિંહ મહેતા, મીરાંબાઈ વગેરે પોતાનો તંબૂરો એકતારો, તેમજ કરતાલ સાથે ગાતા હતા એટલે એકતારો-તંબુરો, તથા કરતાલ એ ગુજરાતનાં વાદ્યો ગણી શકાય તેમ છે. વળી જૂનું બીન, અને સમૂહગીત તથા રાસ ગીતવાદક ઢોલક અને પખવાજ આ પણ ગુજરાતનાં વાદ્યો ગણી શકાય. તે ઉપરાંત પ્રાચીન ગુજરાતી કવિઓ બીજાં વાદ્યોના નામો પણ આપે છે :—

વીણા, વીણાના પ્રકાર, સૂર મંડળ, શંખ, મંઝરાં, ઘંટા, દુંદુભિ, મૃદંગ, વેણુ, ભેરી, પણવ વગેરે પરંતુ હાલ વીણા, સૂરમંડળનો ગુજરાતમાં વિશેષ પ્રચાર જોવામાં આવતો નથી.

આમ ગુજરાતના સંગીતનો તાગ કાઢતા ગુજરાતીઓ ઉપર જે આક્ષેપો થાય છે તેમાં તથ્ય છે એમ કહેવાય નહિ. ગુજરાતમાં જૂના સમયથી સંગીતનો રણકાર વાગ્યા જ કરેલો છે, તેણે મહાન સંગીતાચાર્યો

પણ ઉત્પન્ન થયાં છે "તાના, રીરી" જેવી મહાન સન્નારીઓ પણ ઉત્પન્ન થઈ છે વળી આપણા સંગીતાચાર્યો મહાન બક્ષો તેમજ નટિઓ હતા એટલે તેમને સંગીત દુષ્પ્રાપ્ય નહોતું, અને તે સંગીતની અસર નાનાંરંગમાં પણ થતી હતી. સંગીતનો જનસમાજમાં પ્રચાર પણ સારો હતો એ પણ જોઈ શકાય છે, અને આ પ્રથા આજદિન સુધી અસ્ખલિત રીતે ચાલી આવેલી છે તેમ ત્યારે શી રીતે કહી શકાય કે ગુજરાતમાં સંગીત નથી ? એટલું જણાય છે કે ગુજરાતીઓએ ગુજરાતમાં સંગીત છે એવો ડોળ દેખાવ કોઈએ કર્યો હોય તેમ જોવામાં આવતો નથી

છેવટમાં ટૂંકામાં ગુજરાતના સંગીતની વિશિષ્ટતાઓ જોઈએ તો નીચે પ્રમાણે ગણાવી જવાય —

(૧) ગુજરાતના રાસ, રાસડીઓ તથા ગરબા થી ઉત્પન્ન થએલી રાગપદ્ધતિ ઇત્યાદિ.

(૨) ભજનો, પ્રભાતિયાં, પદો ઇત્યાદિ

(૩) કીર્તન, હરિકીર્તન, તેમજ માણભટ્ટીય કથાપદ્ધતિ

(૪) મંદિરોમાં સાંપ્રદાયિક સંગીત-મંદિરોમાં થતાં કીર્તનો નૃત્ય અને સાંપ્રદાયિક સંગીતની ઢબો ઇત્યાદિ

(૫) ગુજરાતમાં વસતા પઠાણ કોમોના વૃંદગીતો ને નૃત્યો ઇત્યાદિ

(૬) બારોટચારણોના તેમજ બીજા નાયકોના લોકગીતો ઇત્યાદિ

અંતમાં ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન કર્યાં બાદ તેમજ તેની વિશિષ્ટતાઓ દર્શાવ્યા બાદ ગુજરાતના મહાકવિ "નાનાલાલ" સાથે આપણે પણ ગાઈશું કે —

"ધન્ય હો ! ધન્ય જ પુણ્ય પ્રદેશ,
અમારો ગુણીયલ ગુર્જર દેશ "

પ્રકરણ ૧૬

મહાકવિ બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ

(૧) મહાકવિ બાણ ક્યારે થઈ ગયા ?

(૨) બાણે સંગીત વિષે ક્યા ઉલ્લેખો કરેલા છે ?

(૩) બાણના સમયમાં સંગીતનો પ્રચાર કેવો હતો ?

(૪) આ બાબતમાં [illegible] વૈદ્યનો અભિપ્રાય શો છે તે જણાવો.

(૫) સ્ત્રીઓને સંગીતશિક્ષણ આપવા બદલનું શું ધોરણ હતું ?

(૬) બાણના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ વિષે ટૂંક નોધ લખો.

પ્રકરણ ૧૭

ગુજરાતના સંગીતનું વિહંગાવલોકન

(૧) નર્મદાખીણની સંસ્કૃતિનો ગુજરાતના સંગીતમાં ફાળો કેવો હોવો જોઈએ ?

(૨) સામવેદના મંત્રોચ્ચાર યથાવિધિ કરનારાઓ ગુજરાતમાં હજી છે ?

(૩) શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?

(૪) શ્રીકૃષ્ણ ભગવાને સંગીતના ક્ષેત્રમાં કયી વિશિષ્ટતાઓ દાખલ કરી ?

(૫) તક્ષશિલા વિદ્યાલયની ગુજરાતમાં શી અસર થઈ હશે ?

(૬) ગુપ્તસમયના સંગીતની સ્થિતિની ગુજરાતને કાંઈ અસર પહોંચી હશે ?

(૭) મોનકી વંશમાં કલાના પોષણ વિષે તમે શું જાણો છો ?

(૮) ૧૫મા સૈકામાં ગુજરાતના સંગીત વિષે ટૂંક નોધ લખો.

(૯) આ સૈકામાં મહાગુજરાતમાં કયા કયા સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા અને તેમણે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?

(૧૦) ભજનો, કીર્તનો તથા પ્રભાતિયાં વિષે તમારો શો મત છે તે જણાવો.

(૧૧) આદ્યકવિ નરસિંહમહેતા વિશે ટૂંક નોંધ લખો.

(૧૨) રાગ ધરેણે મૂકાય અને લેવાય-નો તે સમયની સંગીતની સ્થિતિ વિષે તમે શો અભિપ્રાય આપો ?

(૧૩) બૈજુ બાવરો ક્યારે થઈ ગયો? તેમના સંગીત વિષે જે જાણતા હોય તે લખો.

(૧૪) બૈજુએ ચાંપાનેરવાસીઓની શી સેવા કરી હતી ?

(૧૫) અકબરના સમયમાં ગુજરાતમાં કઈ બે સ્ત્રીઓના સંગીત વિષેની વાયકાઓ પ્રચલિત છે ?

(૧૬) ગુજરાતે કયા રાગોનો વધારો કરેલો છે ?

(૧૭) મહાકવિ પ્રેમાનંદે સંગીતમાં શો અને કેવો ફાળો આપ્યો છે ?

(૧૮) મહાકવિ દયારામભાઈએ ગુજરાતના સંગીતમાં આપેલા ફાળા વિષે ટૂંકમાં લખો.

(૧૯) જુનાગઢના આદિતરામે ગુજરાતના સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?

(૨૦) જુદા જુદા સંપ્રદાયોમાં ભગવાન સમક્ષ ચાલતી સંગીતની પ્રણાલિકા વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૨૧) મહાકવિ નાનાલાલે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?

(૨૨) સંગીતને મહાત્માજીએ અપનાવ્યું હતું કે કેમ ? તે કયા સંગીતને ? તે વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૨૩) ગુજરાતની બીજી કયી કયી સંસ્થાઓએ સંગીતને અપનાવ્યું હતું?

(૨૪) ગુજરાતમાં કયાં કયાં ગાયોએ સંગીતને અપનાવ્યુ હતુ તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૨૫) ધરમપુર રાજ્યમાં સંગીતનો કેવો અને કેટલો પ્રચાર થયો હતો?

(૨૬) વડોદરામા શ્રીમંત સયાજીરાવ ગાયકવાડે સંગીતના ક્ષેત્રમાં શો ફાળો આપ્યો હતો તે જણાવો.

(૨૭) તેમના રાજ્યમાં કયા કયા મહાન ગવૈયાઓ થઈ ગયા?

(૨૮) મહાન ગુજરાતી સંગીતકાર પંડિત ઓંકારનાથ વિષે ટૂંકમાં હકીકત લખો.

(૨૯) ગુજરાતના લોકસાહિત્ય-લોકગીત વિષે ટૂંકમા નોંધ લખો.

(૩૦) નૃત્યની ગુજરાતમાં ક્યારથી શરુઆત થઈ અને તેનાં મૂળ શેમાં સમાયલાં હતા?

(૩૧) નવરાત્રીમાં ગરબા તથા ભવાઈ વિષે ટૂંક નોંધ લખો

(૩૨) રંગભૂમિમાં નૃત્ય, સંગીતને સ્થાન કેમ આપવામાં આવે છે?

(૩૩) શાસ્ત્રીય નૃત્યકલાનો ઉદ્ધાર ક્યારે થાય?

(૩૪) ગુજરાતમાં કયા વાદ્યોનો પ્રચાર હતો?

(૩૫) ગુજરાતના સંગીતની વિશિષ્ટતાઓ ગણાવો.

પ્રકરણ ૧૮

શાસ્ત્રીય અને હળવું સંગીત

સંગીતનો વિષય હાલ ઘણો ચર્ચાવા લાગ્યો છે, કારણ કે શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર પહેલા કરતા વધુ થવા માંડ્યો છે, અને સંગીતના ઉદ્ધાર માટે તે ખરેખર આવકારદાયક ગણી શકાય. સંગીતના ઉદ્ધારને માટે સગીતની ચર્ચા તથા તેનો પ્રચાર આવશ્યક છે. શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શબ્દો બરાબર સમજાય તેવા કેમ નથી હોતા, અને શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શબ્દાર્થને યોગ્ય સ્થાન કેમ આપવામાં આવતું નથી? વળી શાસ્ત્રીય સંગીત લોકગમ્ય કેમ ન હોઈ શકે, અને તે જો લોકગમ્ય ન હોય તો તેમને આનંદ કેમ અર્પે? આ અને આવા અનેક પ્રશ્નો આવીને ખડા થઈ જાય છે, એટલે આવા પ્રશ્નો વધુ ચર્ચાવા જોઈએ. આ ચર્ચાને અંગે નીચેની હકીકતનો વિચાર કરવો પડશે :—

પ્રથમ આપણા સગીત વિષે વિચાર કરીએ. આપણા સંગીતના બે વિભાગ પડેલા છે: (૧) ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીત અને (૨) દક્ષિણ હિંદુસ્થાની સંગીત.

મૂળના સંગીતમા મુસ્લિમાદિ સંગીતના મિશ્રણને લીધે ઉપલા બે બે વિભાગ પડી ગયા, અને ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિમાં દક્ષિણ હિંદુસ્થાની સંગીત કરતાં ઘણો તફાવત પડી ગયો.

આપણા ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતમાં સંગીતપ્રણાલિકાઓ નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) ધ્રુપદ, ધમાર,

(૨) ખ્યાલ,

(૩) ઠુમરી, ટપ્પા,

(૪) ગઝલ, કવ્વાલી વગેરે.

(૫) ભજન, કીર્ત્તન, પ્રભાતિયાં ઇત્યાદિ ધાર્મિક સંગીત

(૬) ગરબા, ગરબીઓ, રાસ વગેરે.

અર્થાત્ દરેક રાગ જુદી જુદી પ્રણાલિકાઓમાં ગવાય. ભૈરવીનો ધ્રુપદ હોય, તેની ગઝલ તથા ઠુમરી પણ હોય અને ભજનો વગેરે તે રાગમા ગાઇ શકાય. ઉપરનો ક્રમ સંગીતશાસ્ત્રની દ્રષ્ટિએ તેની વિશેષતાના પ્રમાણમા ગોઠવ્યો છે, એટલે ભજન, ગરબા વગેરે તદ્દન સરળ છે. ગઝલ, કવ્વાલી તેનાથી સહેજ અઘરી, ઠુમરી તેનાથી અઘરી અને ખ્યાલ તેનાથી અઘરા, અને છેવટે અઘરામા અઘરી પ્રણાલિકા તે ધ્રુપદ છે. ધ્રુપદ હાલમા નષ્ટપ્રાય થઈ ગયા છે, કારણ કે ધ્રુપદ ગાનારાઓ હિંદુસ્તાનમા ભાગ્યે જ જોવામા આવે છે.

આ પ્રણાલિકાઓ પૈકી ધ્રુપદ અને ખ્યાલ એ તદ્દન સશાસ્ત્રીય પદ્ધતિઓ છે અને તેમા સંગીતશાસ્ત્રના સર્વ નિયમોનુ યથાવિધિ પાલન કરવાની આવશ્યકતા છે જ્યારે ઠુમરી આદિ સરળ પ્રણાલિકાઓમા છૂટ લઈ શકાય છે. સંગીતમા મીઠાશનુ તત્ત્વ ઉમેરાતું હોય તો સ્વરોમા પણ સહેજ ફેરફાર કરવાની છૂટ રાખેલી છે. તેથી ધ્રુપદ તથા ખ્યાલ એ પ્રણાલિકાઓમા શાસ્ત્ર પ્રધાન પદ ભોગવે છે અને શબ્દાર્થ એ ગૌણ પદ ભોગવે છે જ્યારે ઠુમરી આદિ પ્રણાલિકાઓમા શબ્દાર્થ તથા ભાવ પ્રધાન પદ ભોગવે છે અને શાસ્ત્ર ગૌણ પદ ભોગવે છે અર્થાત્ શબ્દોના અર્થના ભાવ ઠુમરી આદિ પ્રણાલિકાઓ સારી રીતે આપી શકે છે જ્યારે ધ્રુપદ તથા ખ્યાલમા રાગના સ્વરો ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપવામાં આવે છે, એટલે એ સ્વરપ્રધાન સંગીત છે, એટલે તેમાં સ્વરોનુ માહાત્મ્ય ઘણુ જ છે તેમા સ્વરોની શક્તિનો આવિર્ભાવ થઇ શકે છે. સ્વરોની શક્તિનો આપણને પ્રત્યક્ષ અનુભવ નથી પરંતુ

સાંભળેલું તો હશે કે દીપક રાગ ગાવાથી દીવા થતા. મલ્હારથી વરસાદ પડતો, હિંડોળ ગાવાથી ભગવાન હિંડોળા પર આવી બિરાજતા, કેદારથી ભગવાન પ્રત્યક્ષ દર્શન દેતા, ઇત્યાદિ. આજે આપણે પ્રત્યક્ષ પ્રમાણ સિવાય સ્વરોની આટલી બધી શક્તિ હશે કે કેમ તે પર કદાચ વિશ્વાસ ન રાખીએ, પરંતુ એટલુ તો સ્વીકારી લઈએ કે સ્વરપ્રધાન સંગીતનું અંતિમ ધ્યેય રાગનુ સ્વરૂપ ખડુ કરવાનું તથા વાતાવરણમા તેની અસર ઉપજાવવાનુ છે, અને તેને માટે જે જે શક્તિઓનો વિકાસ તથા ખીલવણી જોઈએ તે કેળવવાથી તેની અસર તેટલા પ્રમાણમા ઉપજાવી શકાય.

(સ્વરપ્રધાન સંગીતમા સ્વરો ઉપર જે ભાર મૂકવામાં આવે છે તે સ્વરો સંગીતશાસ્ત્રીઓએ જુદા જુદા તત્ત્વોના માનેલા છે. જે રાગમાં અગ્નિતત્ત્વના સ્વરો પ્રધાન પદ ભોગવતા હોય તે રાગ અગ્નિ ઉપન્ન કરે. જલતત્ત્વના સ્વરો જે રાગમાં પ્રધાન પદ ભોગવતા હોય તે સ્વરો વાતાવરણનાં તત્ત્વોને મૃદુ બનાવી દ્રવીભૂત કરે, અર્થાત્ જે રાગમાં જે સ્વરોનુ પ્રાધાન્ય હોય અને તે સ્વરો જે તત્ત્વોના હોય તે સ્વરોના યથાવિધિ ગાનથી વાતાવરણમાં તેની તેવી અસર ઉપજાવી શકાતી હતી. આ સંગીતનું અંતિમ ધ્યેય છે, અને જે જે સંગીતાચાર્યો થઈ ગયા તેઓએ ઉપરનું જ ધોરણ સ્વીકારેલું છે. મિયાં તાનસેન, હરિદાસ સ્વામી, બૈજુ બાવરો, ગોપાલ નાયક ઇત્યાદિ મહાન સંગીતાચાર્યોએ આ સ્વરપ્રધાન સંગીત ઉત્પન્ન કરેલું છે, અને તેઓ મહાન ધ્રુપદીઆઓ હતા, અને તેમણે સ્વરો ઉપર એવો તો અજબ કાબૂ મેળવ્યો હતો, એવી તો અજબ શક્તિ કેળવી હતી કે સ્વરોની ધારેલી અસર ઉપજાવી શકતા સ્વરોની તેઓએ સાધના જ કરેલી હતી, એટલે આવું સ્વર પ્રધાન સંગીત આપણને ન સમજાય તેથી તેની વિશિષ્ટતા ઘટાડવી યોગ્ય નથી. ધ્રુપદનું ગાયું જે આપણને રહ્યુંસહ્યું સાંભળવા મળે છે તે સમજવું ઘણું મુશ્કેલ છે) અને હાલ જો કે તેવી

અમર ઉપજાવી શકે તેવું સંગીત સાંભળવા મળવાનો સંભવ ઓછો છે છતાં તે પ્રણાલિકાનું સંગીત ન સમજાય માટે તે નકામુ છે તેમ કહેવું વ્યાજબી ગણાય નહિ.

ઠુમરી આદિ સંગીત સહેલાઈથી આનંદી શકે છે, પરંતુ ખ્યાલ તથા ધ્રુપદ તો ઘણો અભ્યાસને માગી લે છે. ધ્રુપદ પદ્ધતિનું જ્ઞાન હાલ મળવું દુર્લભ છે. તે ગાણું લગભગ અદ્રશ્ય થઈ ગયું છે, કારણ કે તેની સાધના કરવાની શક્તિ અને તાનાન ભાગ્યે જ કોઈ કેળવી શકે, એટ હાલનુ ઉત્તમ સંગીત તે ખ્યાલ છે. ઉત્તમ ખ્યાલ સાંભળવા મળી શકશે પરંતુ ઉત્તમ ધ્રુપદ સાંભળવા મળશે નહિ, કારણ કે ઉત્તમ ધ્રુપદીઆઓ અસ્તિત્વમાં જ નથી એમ કહીએ તો ખોટું નથી, અને જો સાંભળવા મળે તો આપણી સમજશક્તિની તે બહાર હશે. આ ધ્રુપદ તથા ખ્યાલ અઘરા હોવાથી સામાન્ય જનસમાજની સમજશક્તિની બહાર છે, એટલે તે ગાણુ સમજવાને ઉંડા સંગીતશાસ્ત્રના જ્ઞાનની આવશ્યકતા છે. ઠુમરી આદિ સંગીત સરળ હોવાથી તે સહેલાઈથી સમજી શકાય છે. તેથી તેનો પ્રચાર પણ વધુ થયો છે, એટલે આજનું પ્રચાર પામેલું સંગીત તે બીજા પ્રકારનું હળવું સંગીત, ઠુમરી ગઝલ, કવ્વાલી વગેરેનું છે. ખ્યાલ તથા ધ્રુપદ જનસમાજની શક્તિની બહાર છે, અને એ વાત પણ ચોક્કસ છે કે કોઈપણ વિષયમાં ઊંડા ઊતર્યા સિવાય તેનું રહસ્ય ન સમજાય. ગમે તે વિષય લો, પછી તે સંગીતશાસ્ત્ર હોય કે ગણિતશાસ્ત્ર હોય, તત્ત્વજ્ઞાન હોય કે સાહિત્ય હોય, વિજ્ઞાન હોય કે પિંગળશાસ્ત્ર હોય, વ્યાકરણ હોય કે ચિત્રકલા હોય, ગમે તે વિષય હોય પરંતુ તેમાં ઊંડા ઊતર્યા સિવાય અથવા મહેનત સિવાય તે વિષયનું ખરું રહસ્ય તથા તેનાથી મળતો આનંદ શી રીતે મેળવી શકાય?

આ ઉચ્ચ મનાતું સંગીત જનસમાજને ન સ્પર્શી શકે તે બનવા યોગ્ય છે, અને વસ્તુસ્થિતિ તેવી હોય તે જ સ્વાભાવિક છે, કારણ કે

અત્યાર સુધી જનસમાજે સંગીત તરફ ઉદાસીન વૃત્તિ ધારણ કરેલી હતી સંગીત હલકું મનાતુ, અને તેનુ નામ સાભળીને લોકો ભડકી ઊઠતા. સગીત ઉચ્ચ વિષય છે, અભ્યાસ કરવાને યેાગ્ય છે તે હમણા હમણા જ મનાવા લાગ્યુ છે, એટલે કે જનસમાજે સંગીતમા રસ લીધેા નથી તેા પછી તેના શાસ્ત્રમા ઊંડા ઊતરવાની તેા વાત જ શી? અને તેના રસાસ્વાદની અભિલાષા તે શી રીતે રાખી શકે? સદ્ભાગ્યે હવે વસ્તુસ્થિતિ બદલાવા લાગી છે પરતુ ઉચ્ચ સગીત જનસમાજને કેમ સ્પર્શી શકતુ નથી તેના થેાડા વિશેષ કારણેા છે જે નીચે પ્રમાણે છે :—

(૧) ધ્રુપદ તથા ખ્યાલ પદ્ધતિએા મૂળથી ગુરશિષ્ય તથા વશપરપરા પ્રણાલિકા દ્વારા ચાલતી આવેલી છે, એટલે આ વંશપરપરાથી ઊતરી આવેલુ સગીત 'Traditional Music' છે અને આ શિક્ષણ મૂળથી જ આપવામા આવતુ હેાવાથી કેટલાક શબ્દોના અપભ્રંશ થયેલા છે. તેથી ચીજોના શબ્દાર્થ બરાબર સમજી શકાતા નથી. તે સમયની ભાષામા પણ ફેરફાર થયેલેા હેાઇ તે ભાષાના જ્ઞાન સિવાય શબ્દાર્થ ધ્યાનમા લેવેા મુસ્કેલ થઇ પડે છે. ઘણી ચીજો વ્રજ, હિંદુસ્તાની, સંસ્કૃત, પજાબી વગેરે ભાષાએામા રચેલી છે. તે આ ભાષાએાના જ્ઞાન સિવાય સમજવી મુસ્કેલ પડે છે અને તેવુ જ્ઞાન આજના અશિક્ષિત સગીતાચાર્યો પાસે હેાવાની આશા રાખી ન શકાય

(૨) શાસ્ત્રીય સગીતમા પણ ઉસ્તાદો રાગની જમાવટ ઉપર ધ્યાન આપવાને બદલે તૈયારી ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપે છે અને આ રીતે તાનેા ઉપર તાનેા લઇને પેાતાની હેાશિયારીનુ પ્રદર્શન કરે છે ખરી રીતે તાનેાની રાગને આવશ્યકતા છે પણ તે રાગના શણગારરુપ હેાવી જોઈએ રાગને ફક્ત તાનેાથી જ લાદી દેવામાં આવે તેા તે ભૂલ જ ગણાય રાગની જમાવટ ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપવાથી રાગના સ્વરેાનું વાતાવરણ જામે છે, અને રાગના શુદ્ધ અને સાચા સ્વરેા યથાર્થ રીતે

લગાડવાથી રાગનું સ્વરૂપ ખડું થઈ શકે છે અને શ્રોતાજનો ઉપર તેની અસર થાય છે. પરંતુ તાનો તથા બીજી શાસ્ત્રીયતા (Technique) ઉપર વિશેષ ધ્યાન આપવાથી તે નીરસ બની જાય છે અને શ્રોતાજનોને કંટાળો આવે છે.

(૩) શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શબ્દાર્થનું માહાત્મ્ય સાચવવું હોય તો તે ચીજોનું સંશોધન થવું જોઈએ. શબ્દોના અપભ્રંશ થયેલા હોય, અગર તો ભાષાફેરને લીધે કેટલાક શબ્દો સમજાતા ના હોય તો તે શબ્દો કયા છે તે શોધી કાઢવું જોઈએ. આ સિવાય ઉચ્ચ સંગીત જનસમાજને શી રીતે સ્પર્શી શકે? અને આ ફરજ કોણે અદા કરવાની છે? અશિક્ષિત ગવૈયાઓ પર આ દોષ ઢોળી શકાશે નહિ. આ ફરજ હવે સુશિક્ષિત સમાજે અદા કરવાની રહી એટલે હવે સુશિક્ષિત સમાજે સંગીતને અપનાવી લેવું પડશે તેનાથી વિમુખ રહે ચાલશે નહિ. આપણે આપણી ફરજ અત્યાર સુધી બજાવેલી નથી અને તેનો દોષ અશિક્ષિત ગવૈયા પર ઢોળી દેવા માગીએ છીએ તે વ્યાજબી નથી. એ સંગીત-કારોએ આપણા સંગીતને જે તે સ્થિતિમાં સંભાળી રાખ્યું છે. અને આજ તે સગીત આપણી સમક્ષ રજૂ કરવામા આવે છે. આ અશિક્ષિત ગવૈયાઓએ જો આ સંગીત સંભાળી રાખ્યુ ન હોત તો ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત જેવી વસ્તુ આજે અસ્તિત્વમાં હોત કે કેમ તે કહેવું મુશ્કેલ થઈ પડત, એટલે એ લોકોનો તો આપણે બને તેટલો ઉપકાર માનવો ઘટે છે, અને તેમના સગીતમા શબ્દાર્થ નથી, તે બરાબર સમજાતું નથી, તેમાં કંઇ ભાવ નથી એ દોષોને આપણે ગૌણ માનવા જોઈએ. તે દોષોને પ્રધાન પદ આપી તેઓને ઉતારી પાડના યોગ્ય નથી.

શાસ્ત્રીય સંગીત સામાન્ય રીતે જનસમાજને ન સ્પર્શી શકે તેનાં કારણો જોયાં હવે કયુ સંગીત લોકગમ્ય હોઈ શકે તે વિષે વિચાર કરીએ.

આપણા સંગીતશાસ્ત્રીઓએ સંગીતને લોકગમ્ય બનાવવા પૂરતો પ્રયત્ન કરેલો છે. શાસ્ત્રીય સંગીતને સંગીતના જ્ઞાનની આવશ્યકતા હોવાથી ઓછા શાસ્ત્રીય એવા હળવા સંગીત (Light-Music)— ઠુમરી, ગઝલ, કવાલી ઇત્યાદિ પ્રણાલિકાઓનું સંશોધન કરી તેનો પ્રચાર કરેલો છે. ધ્રુપદનું ગાણું ઘણું ભારે હોવાથી તથા તેના શીખનારાઓની સંખ્યા પણ ઘટતી જતી હોવાથી ખ્યાલ શોધાયા અને ખ્યાલ પણ અઘરા લાગ્યા ત્યારે સંગીતમાં નવીનતા લાવવા ઠુમરી ઇત્યાદિ હળવા સંગીતનું સંશોધન થયું. તેમાં વળી ગઝલકવાલીએ પણ પોતાનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું, એટલે હળવા સંગીતમાં શબ્દાર્થ તથા ભાવને સંપૂર્ણ સ્થાન મળી શકે છે. તેથી આ સંગીતને જનસમાજ જલદી અપનાવી શકે, અને વસ્તુસ્થિતિ પણ તેમજ છે. હળવું સંગીત હવે જનસમાજને સ્પર્શવા લાગ્યું છે, અને જનસમાજની સંગીત સમજવાની શક્તિમાં પણ દિવસે દિવસે વધારો થતો જાય છે. છેક સામાન્ય જનસમાજ ભજન, કીર્તન ઇત્યાદિ સંગીતથી આનંદ માને છે. તેનાથી ચડતી શ્રેણીવાળા ગઝલ, કવાલી સમજી શકે છે. મને નાનપણની એક વાત યાદ આવે છે કે પહેલાં એકે એવો જલસો થતો નહિ જેમાં સારા ગવૈયાઓને પણ ગઝલ અગર કવાલી ગાયા વિના છૂટકો થતો, એટલે તે વિશેષ પ્રમાણમાં ગાવાની ફરજ પડતી. હાલ જનસમાજનો સંગીતનો શોખ તેનાથી આગળ વધ્યો છે. હવે હળવા શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર વધુ થવા માંડ્યો છે. ઠુમરી પણ જનસમાજને સ્પર્શી શકે છે પરંતુ ખ્યાલ ગાયકી સમજવી જનસમાજની શક્તિની બહાર છે. સંગીત-મંડળો તથા સંગીતસમાજો તથા અખિલ હિંદ સંગીત પરિષદો દ્વારા સંગીતમાં રસ લેતા સજ્જનોને હવે ખ્યાલ ગાયકી સ્પર્શવા લાગી છે, પરંતુ ખ્યાલને બરાબર સમજવાની શક્તિ આવતાં હજી વાર છે એમ લાગે છે, કારણ કે તેમાં ઊંડા ઊતર્યા સિવાય તે સમજી શકાય તેમ નથી. આશરે ૨૫ થી ૩૦ ટકા જેટલો જનસમાજ હવે શાસ્ત્રીય: સંગીત સમજે છે.

શાસ્ત્રીય સંગીત સમજવા માટે તેને ઘણી વખત સાંભળવું જોઇએ એટલે જેમ જેમ તે વધુ સાંભળવા મળશે તેમ તેમ તેની સમજ અને પ્રચાર વધશે ગ્રામોફોન તથા રેડિયો દ્વારા શાસ્ત્રીય સંગીત વધુ અને વધુ સાંભળવા મળે છે એટલે જેમ જેમ શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર થશે તેમ જનસમાજનો સંગીતનો શોખ વધશે અને ઉચ્ચતર શાસ્ત્રીય સંગીત તરફ જનસમાજનું લક્ષ ખેંચાશે

ખાન ઉત્તમ સંગીત કેવા પ્રકારનું છે તે સાંભળવાની ઇચ્છા તથા પ્રવૃત્તિ તો ખાસ કરીને સંગીતસમાજો દ્વારા થયેલી જોવામાં આવે છે ત સિવાય ખાંસાહેબ અબ્દુલકરીમખાં, આફતાબે મૌસિકી ખાંસાહેબ ફૈયાજખાં, પંડિત ઓમકારનાથ ઠાકુર, શ્રીમતી કેસરબાઈ, શ્રીમતી રોશનઆરા બેગમ વગેરેનું સંગીત સાંભળવાની શી રીતે ઇચ્છા થાય? પહેલા આપણે ખાંસાહેબ પ્રો નારાયણરાવ વ્યાસ, મા મનહર બર્વે વગેરેના સંગીતને જ ઇતિશ્રી માનતા હતા તે આપણી માન્યતામાં અને સમજમાં હવે ફેર પડતો જાય છે તેઓએ આપણને ઉચ્ચ સંગીત સાંભળવાની ફરજ પાડી છે, અને તેમાં ગ્રામોફોન તથા રેડિયોએ પણ આપણી સંગીત સમજવાની શક્તિ વધારવામાં ઘણો અગ્રગણ્ય ભાગ ભજવ્યો છે એ નિર્વિવાદ છે સારા સંગીતાચાર્યોનું સંગીત (રેડિયો દ્વારા) જનસમાજમાં રજૂ કરવામાં આવ્યું તેમાં દરેક જણે પોતપોતાની શક્તિ પ્રમાણે લાભ મેળવ્યો છે અને જનસમાજની સમજશક્તિમાં વધારો થવા માંડયો છે હવે તે દિવસ પણ બહુ દૂર નથી કે જ્યારે શાસ્ત્રીય સંગીત પણ પોતાનું યોગ્ય સ્થાન પ્રાપ્ત કરશે પરંતુ તેનો યશ અને ધન્યવાદ ખાસ કરીને રેડિયો તથા ગ્રામોફોનને જ આપવો પડશે તેણે સંગીતની જે સુંદર સેવા બજાવી છે અને હજી બજાવે છે તે સંગીતના ઇતિહાસમાં સુવર્ણ અક્ષરે લખાઈ રહેશે

આટલા વિવેચનથી એટલું તો સ્પષ્ટ થાય છે કે શાસ્ત્રીય સંગીત જનસમાજને સ્પર્શી શકતું નથી પણ હળવું શાસ્ત્રીય સંગીત ઘણા

પ્રમાણમાં જનસમાજને સ્પર્શી શકે છે. સંગીતમાં ભાવ બે પ્રકારે આવી શકે છે. કેટલાકને શબ્દાર્થમાં રહેલા રહસ્યથી આનંદ પ્રાપ્ત થાય છે જ્યારે કેટલાકને સ્વરોના આંદોલનો, મૃદુતા, મીઠાશ વગેરે આનંદ આપે છે. સંગીતની સાધારણ સમજવાળા શબ્દાર્થ પર વધુ ભાર મૂકે છે, જ્યારે રાગનુ સ્વરૂપ ખડુ કરી શકે તેવા સુમધુર, સાચા સ્વરો, તેના આંદોલનો ઉપર અર્થાત્ રાગની શાસ્ત્રીયતા ઉપર કેમ ભાર ન મૂકવો તે પણ એક સવાલ છે. શાસ્ત્રીય સંગીતનો ખરો આનંદ લેવો હોય અથવા તેનો જનસમાજમાં પ્રચાર કરવો હોય તો સુશિક્ષિત સમાજે તેને અપનાવ્યા વિના છૂટકો નથી. સુશિક્ષિત જનસમાજની સમજશક્તિ પ્રથમ કરતાં હાલમા વધી છે અને હજી પણ વધશે. હળવા સંગીતમાં ભાવ પુષ્કળ પ્રમાણમાં હોય છે ગઝલ, કવાલી અગર તો ઠુમરી એ સર્વ સંગીતમાં ભાવ પૂર્ણ પ્રમાણમાં આવી શકે છે સ્વરોના આંદોલનો તથા સ્વરોમાં મૃદુતા તથા મીઠાશનું તત્ત્વ ઉમેરવાથી એક જાતનો ભાવ આવી શકે છે અને બીજો ભાવ શબ્દાર્થમાં રહેલા રહસ્યમાંથી પણ આવી શકે છે. બીજા પ્રકારનો ભાવ સર્વ જનસમાજને આનંદ આપી શકે છે. જ્યારે પહેલા પ્રકારના ભાવનું રહસ્ય સંગીતના જાણકારને ગમ્ય છે. વધુ સ્પષ્ટીકરણ દાખલા સાથે રજૂ કરું છું.

ખાનસાહેબ અબ્દુલ કરીમખાંની ભૈરવીની રેકર્ડ...જમુના કે તીર... અગર તો ઝીંઝોટીની ઠુમરી...પિયા બીન નહિ આવત ચૈન...તથા પંડિત ઓમકારનાથ ઠાકુરનો ચંપક રાગ...રે મગ જૈએ...અગર નિલાંબરી ...મિતવા બાલમવા...આ ચીજોના શબ્દાર્થ વિશેષ પ્રિય લાગે છે કે તેના સ્વરો એ નક્કી કરવાનું હું જનસમાજ ઉપર જ છોડુ છું. આ રેકર્ડ પ્રિય વાચકે સાંભળેલી હશે એમ હું માની લઉં છું. આ ચીજો મીઠાશથી ભરપૂર છે પરંતુ તેમાં શેની મીઠાશ છે? આંદોલનો તથા મૃદુતા વગેરેની મીઠાશ છે એમ નથી લાગતું? શબ્દાર્થ કરતાં સ્વરોની મીઠાશ તેમાં ચોક્કસ વિશેષ છે એમ કહી શકાય. ' રે મગ જૈયે '

એ ચીજનો શબ્દાર્થ શુ છે તે હું હજી પણ જાણી શકતો નથી છતાં તેના સ્વરોની મીઠાશ તથા ભાવ સમજી શકાય છે, અને તેનાથી આનંદ પણ મળે છે. શબ્દાર્થ તથા સ્વરોની મીઠાશ આ બન્નેના મિશ્રણની જનસમાજ આશા રાખે છે. પણ સ્વરની મીઠાશ તથા સંગીતની શાસ્ત્રીયતાએ સંગીતની મહત્તા ઘટાડી દેવી ન જોઇએ. બન્નેના મિશ્રણનો હક્ક હવે સુશિક્ષિત જનસમાજે પ્રાપ્ત કરવાનો છે અને તે દિવસ હવે વહેલો જ આવતો જાય છે. સ્વરની મીઠાશ શબ્દાર્થના ભાવથી ઓછી ગણી શકાય નહિ એ એક મહત્વની અને અગત્યની વાત છે અને ભૂલવી ન જોઈએ.

છેવટે નવીન પ્રકારના બંગાળી સંગીતનો ઉલ્લેખ કરવો જોઇએ. એ વિના લેખ અધૂરો ગણાય. આ સગીત તરફ જનસમાજનું મન દોરાયુ છે, તેમા નવીનતા છે, ભાવ છે, મીઠાશ છે, પરંતુ તેમ છતાં તે સંગીત મર્યાદિત છે. તેમાં ઊંડાણ નથી તેમજ શાસ્ત્રની નિપુણતા નથી. તેમા આગ્લ સંગીતનું મિશ્રણ છે અને શાસ્ત્રની ક્ષતિ પણ છે. છતાં નવીનતા ખાતર તેને આવકાર આપી શકાય. થેાડી મહેનતે સગીતના જાણકાર તરીકે ખપવામાં તે જરૂર મદદરૂપ થઈ પડશે. આ સંગીતને ઉચ્ચ સંગીત તરફ લઈ જનાર પગથિયારૂપ માનવું જોઈએ.

છેવટમા શાસ્ત્રીય સંગીતને શાળાઓ, વિદ્યાલયો તથા વિશ્વવિદ્યાલયોમા યોગ્ય સ્થાન મળે તો જ તેનો ખરેખર ઉદ્ધાર થાય, અને તેનાથી મળતા ઉચ્ચ આનંદનો સાધારણ જનસમાજને પણ લાભ મળે, એટલે સગીતનો શાસ્ત્રીય રીતે અભ્યાસ કરવામાં વિદ્યાલયો, વિશ્વવિદ્યાલયો તથા શાળાઓમા તે વિષયને ફરજિયાત દાખલ કરવા સુશિક્ષિત સમાજે કમર કસવાની છે અને હવે વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયે સગીતનો વિષય દાખલ કરી પહેલ કરી છે તે બદલ તેને ધન્યવાદ ઘટે છે.

પ્રકરણ ૧૮

શાસ્ત્રીય અને હળવું સંગીત.

(૧) સંગીતની પ્રણાલિકાઓ કેટલી અને કયી કયી?

(૨) ધ્રુપદ અને ખ્યાલ ગાયકીમાં શો તફાવત છે તે જણાવો.

(૩) પ્રથમ ધ્રુપદીઆઓ કોણ કોણ થઈ ગયા? તેમના સંગીતની શી અસર થતી હતી?

(૪) ધ્રુપદ પદ્ધતિમાં શા ઉપર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે?

(૫) ખ્યાલ સંગીત વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૬) ઠુમરી, ગઝલ ઇત્યાદિ સંગીત એ કેવા પ્રકારનું સંગીત છે?

(૭) ઉચ્ચ સંગીત જનસમાજને કેમ સ્પર્શી શકતું નથી તેનાં કારણો આપો.

(૮) હળવા સંગીતનો પ્રચાર કેમ થવા માંડ્યો?

(૯) હાલ આપણા સંગીતનું ધોરણ કેવું છે?

(૧૦) શાસ્ત્રીય સંગીતનો જનસમાજમાં પ્રચાર કરવા શું કરવું જોઈએ?

(૧૧) બંગાળી સંગીત વિષે તમારો શો અભિપ્રાય છે?

પ્રકરણ ૧૯

આફતાબે મૌસિકી ખાં. સા. ફૈયાઝખાંનું જીવનવૃત્તાન્ત તથા તેમની ગાયકીની વિશિષ્ટતાઓ.

ખાસાહેબ ફૈયાઝખાએ આ ફાની દુનિયાનો તા. ૫–૧૧–'૫૦ના રોજ ત્યાગ કર્યો ત્યારે હવે આપણને એમના મહાન વ્યક્તિત્વની ખોટ જણાય છે એટલે હવે એમને માનાન્જલિ અર્પવી રહી ખાસાહેબ ફૈયાઝખાને જુદી જુદી સંસ્થાઓ તેમજ વ્યક્તિઓ તરફથી જુદી જુદી દૃષ્ટિએ માનાન્જલિ અપાઈ રહી છે તે સમયે એમના જીવનની ઝાંખી રૂપરેખા આપવી અસ્થાને ગણાશે નહિ

ખાસાહેબ ફૈયાઝખાનો જન્મ આગ્રા નજીક એક નાનકડા ગામ સિકંદ્રામા થયો હતો એમના જન્મની સાલ ઈ સ ૧૮૮૧-૭-૮ એમ આપવામા આવે છે, પરંતુ ચોક્કસ સ્પષ્ટતાને અભાવે આપણે ઈ. સ ૧૮૮૧ની આસપાસ તેમનો જન્મ થયેલો માની આગળ ચાલીશુ. તેમના પિતાશ્રીનુ નામ સફદરહુસેન હતુ પરંતુ ખાસાહેબના માતુશ્રી પોતાના પતિને ત્યાથી પોતાના પિતાશ્રી ગુલામ અબ્બાસખાને ત્યા કોઈ કારણને લીધે આવીને રહ્યા હતા, અને અહીં જ ખાસાહેબનો જન્મ થયો હતો અને ખાસાહેબ ગુલામ અબ્બાસખાએ જ એમનું નાનપણથી જ લાલન પાલન કરેલુ હતુ અને પોતાને પુત્ર નહિ હોવાથી એમને દત્તક લીધા હતા એટલે ખાસાહેબ ગુલામઅબ્બાસખાને જ પિતાતુલ્ય માનતા

હતા એટલે પિતાના નામ તરીકે પણ તેમનુંજ નામ લખાવતા હતા. ખરી રીતે જોતાં પિતા સફદરહુસેનખાં હતા એટલે પિતૃ તેમજ માતૃવંશ એમનામાં મળી ગયા.

પિતૃવંશની વંશાવળી નીચે પ્રમાણે જણાવેલી છે :—

પિતૃવંશ

રમઝાનખાં (રંગીલે)
|
મહમદઅલીખાં (પુત્ર)
|
સફદરહુસેનખાં (પુત્ર)
|
ફૈયાઝખાં (પુત્ર) (પ્રેમ પ્રિયા)

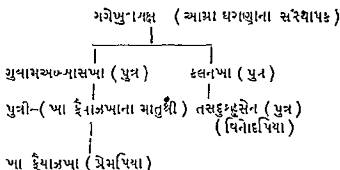
અર્થાત્ પિતૃવંશ તરફના મૂળ પુરુષ રમઝાનખાં 'રંગીલે' હતા. પિતૃવંશનું ઘરાણું 'રંગીલે' ઘરાણું કહેવાતું. 'રંગીલે' ઘરાણું કેમ કહેવાતું હશે તે અંગે ખાસ કાંઈ સ્પષ્ટતા નથી પરંતુ 'રંગીલે' એ ઉપનામ હોવું જોઈએ અને તે ઉપનામ એમની ગાયકી ઉપરથી પડેલું હોવું જોઈએ, એટલે કે તેમના સંગીતમાં રંગતનું તત્ત્વ હોવું જોઈએ. રમઝાનખાં તેમના સમયમાં એક નામી ગવૈયા હતા અને 'રંગીલે' એવું ઉપનામ તેમણે રાખેલું હોવું જોઈએ. તે સમયે આવાં ઉપનામો આપવાની પ્રથા હતી. સદારંગ (મૂળ નામ ન્યામતખાં), અદારંગ, મનરંગ, સરસરંગ, ખુશાલપિયા, વિનોદપિયા, દરસપિયા (મહેબૂબખાં, આતાહુસેનના પિતા), સરસપિયા (કાલેખાં, ગુલામરસુલખાંના પિતા) પ્રેમપિયા (ખાં. ફૈયાઝખાં) વગેરે નામો આવાં ઉપનામો તરીકે જ આપેલાં છે.

પિતૃઘરાણું 'સિકંદ્રા' ઘરાણાના નામથી પ્રસિદ્ધ છે, એટલે ખાંસાહેબનો આગ્રા ઘરાણા સાથે પિતૃવંશ તરફથી સંબંધ હતો. આ

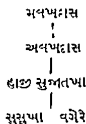
ઘરાણામા પહેલાં ઘણા મોટા ગવૈયાઓ થઈ ગયેલા છે. ખાસાહેબ મહમદઅલીખાં (ખા ફૈયાઝખાના દાદા) કોટા પાસે ઝાલાવર સ્ટેટમાં રાજગવૈયા હતા, અને ખાં. ફૈયાઝખાના કાકા ફીદાહુસેનખાં થી નાથદ્વારા તથા કોટામા ગવૈયા તરીકે રહેલા હતા

હવે ખાંસાહેબના માતૃવંશ વિશે નીચે પ્રમાણે હકીકત છે :—

ખાંસાહેબનો માતૃવંશ



ખાંસાહેબના માતૃવંશનો સબંધ ઠેઠ તાનસેનજી સુધીનો છે અને તે નીચે પ્રમાણે જણાવવામા આવે છે :—



તાનસેનજીએ પોતાની પુત્રી હાજી સુજાતખાને આપી હતી અને દાયજામા ગોનપુર ગામ-જે અલવર સ્ટેટમા છે-તે આપ્યું હતું એમ કહેવાય છે, અને અલખદાસ જ્યારે લગ્ન કરવા ગયા હતા ત્યારે મીંઆજીએ નીચે પ્રમાણે ગાયું હતું.—

" અલખદાસકા દુલદા બ્યાહન આયા *
મીંઆજીને મગન ગાયા "

અર્થાત્ અનખદાસ જ્યારે પોતાના પુત્રના લગ્ન કરવા આવ્યા ત્યારે મીંઆજીએ મગન ગીત ગાયા હતા આગ્રાના ઘરાણાની મૂળ ગાયકી ધ્રુપદની ગણાય, પરંતુ ગગે ખુદાબક્ષે એમના સમયથી ધ્રુપદ ગાયકીને બદલે ખ્યાલ ગાયકીની શરુઆત કરી હતી એમ કહેવાય છે આ ખ્યાલ ગાયકીની વિશિષ્ટતા તની લયકારીમાં હતી તેમાં લયબદ્ધ તાનો એ નવાની વિશિષ્ટતા હતી એટલે ગ્વાલીયરની ગાયકીથી તે જુદી પડી ગગે ખુદાબક્ષે ધ્રુપદની ગાયકીને બદલે ખ્યાલ ગાયકીની શરૂઆત કેમ કરી તે બદલ અનુમાન થઈ શકે કે ધ્રુપદની ગાયકીમાં નવીનતા ઉમેરવા-નો સમય પાકી ગયેલા હોવો જોઈએ વળી ધ્રુપદીયાઓને જે વિશેષ માન મળતું હતું અને એમનો જે વિશેષ મોભો હતા તેમાં ખ્યાલ ગાયકી-ની લયકારીની વિશિષ્ટતા ઉમેરી તે મોભામાં ભાગ પડાવવાનો પણ આશય હોઈ શકે, એટલે ગમે તે કારણ હોઈ શકે પરંતુ ગગે ખુદાબક્ષે ધ્રુપદને બદલે ખ્યાલ ગાયકીની શરૂઆત કરી એ સ્પષ્ટ જણાય છે એટલે ખાસાહેબનુ ઘરાણું ખ્યાલીયાનું છે પિતૃઘરાના 'રંગીલે' ઘરાણાની તાલીમ પ્રત્યક્ષ રીતે જો કે નહિ હોવા છતાં કુદરતી રીતે તે તેમના માં ઊતરી આવેલી હતી એમ એમની ગાયકી ઉપરથી કહી શકાય તેમ છે, અને આવી રીતે બન્ને ઘરાણાના ઉચ્ચ સંગીતનું તેમનામાં મિશ્રણ થયુ હતુ વળી એમના સમયના મહાન સંગીતશાસ્ત્રીઓનો એમને પ્રત્યક્ષ લાભ મળેલો હતો, એટલે તે સમયના મહાન સંગીતાચાર્યોની ગાયકીઓ અને પોતાનામાં સમાવી લઈ એમણે પોતાની એક સ્વતંત્ર ગાયકી ઉપસ્થિત કરી હતી એમ કહીએ તો તે ખોટું નથી, કારણ કે એમના સંગીતમાં દરેક ઉચ્ચ ગાયકીના પ્રકાર મળી શકે તેમ છે, અને હાલ જે ગાયકી ગાતા હતા તે તેમને એક જ સંગીતકાર પાસેથી મળી હતી એમ

* ખાસાહેબ ગુલામરસુલખા તરફથી મળેલી હકીકત પ્રમાણે

કહી શકાય તેમ નથી. એમણે હસ્સુખાં, હદ્દુખાં, અમીરખાં, અમૃતસેન, હારીઝખાં, નીલાલમેન, ગ્રેહેમનખા ઇત્યાદિ મહાન ગવૈયાઓને સાંભળેલા હતા, અને તે દરેકની ગાયકીમાંથી સુંદરમાં સુંદર અપનાવવા જેવું તત્વ એમણે પોતાની ગાયકીમાં અપનાવ્યું હતું એમ કહીએ તો તે અતિશયોક્તિ ભરેલું ગણાશે નહિ

વળી ખાંસાહેબે નાનપણથી એટલે આશરે ૧૦–૧૨ વર્ષની ઉમરથીજ મીજલસોમાં ગાવાની શરૂઆત કરી હતી અને તેમાં ગુનામ-અભ્યાસખાએ ઉત્તેજન આપ્યું હતું. ૧૯૦૬ ની સાલમાં મ્હૈસુરના મહારાજા સમક્ષ એમનું સંગીત થયું હતું તે સમયે એમની ઉમર ફક્ત ૨૦ એક વર્ષની હતી, છતાં મહારાજા એમના સંગીતથી એટલા બધા ખુશ થયા હતા કે એમને સુવર્ણપદક અર્પણ કરી તેમનું સન્માન કર્યું હતું અને દર વર્ષે દશેરાના સમયમાં તેમને નિયમીત આમંત્રણ મળતું હતું અને ઉપરે એમને "આફતાબે-મૌસિકી" નો ઈલ્કાબ પણ તેમણે આપ્યો હતો. ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૯૧૨ માં સ્વ. શ્રીમંત સયાજીરાવે આ સંગીતરત્નને ખોળી કહાડી પોતાના દરબારમાં રાજગવૈયા તરીકે નીમણુંક કરી હતી તે છેવટ સુધી અહિંજ રહ્યા. સ્વ. શ્રીમંત સયાજીરાવે ઘણા રત્નોને વડોદરામાં બોલાવી આશ્રય આપ્યો હતો, અને છેવટે તેમને 'જ્ઞાનરત્ન' નો ઈનકામ પણ આપ્યો હતો. વડોદરા રાજ્યના વિલીનીકરણ બાદ અહિંના રેડિયોના કલાકાર તરીકે તેઓ રહ્યા હતા અને રેડિયોએ એમના અવાજને સંઘરી રાખ્યો છે જે ભવિષ્ય સારૂ બહુ ઉપયોગી અને મહત્ત્વની દસ્તાવેજ થઈ પડશે.

ઈ. સ. ૧૯૧૬ માં પ્રથમ અખીલ હિંદુસ્તાની સંગીત પરિષદ વડોદરામાં ભરવામાં આવી હતી તે સમયે ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાંની નામના થઈ ગએલી હતી અને એમના સંગીતનાં મુક્તકંઠે વખાણ થયા હતાં.

ઈ. સ. ૧૯૧૮–૧૯ માં ઇંદોર નરેશ શ્રીમંત તુકોજીરાવ એમના સંગીતથી ખુશ થઈ એક મહાન હીરાજડીત હાર એમને ભેટ આપેલો

હતો, અને ત્યારબાદ આજદિન સુધી એમને જુદીજુદી સંસ્થાઓ તરફથી અને જુદીજુદી જગ્યાએથી માનપત્રો, ઇલ્કાબો, મેડલો વગેરે એટલા બધા મળેલા છે કે તે સર્વનો વિગતવાર ઉલ્લેખ કરવો અનુચિત લાગે છે. કોઈ સંગીત કૉન્ફરન્સ એવી નહોતી કે જેમાં એમને આમંત્રણ મળતું નહિ અને જે સંગીત કૉન્ફરન્સમા એમની હાજરી ન હોય તે સંગીત કૉન્ફરન્સ અધૂરી ગણાતી.

વડોદરાને તો તેઓએ ૧૯૧૨ની સાલથી તે ૧૯૫૦ એટલે લગભગ ૩૮ વર્ષ સુધી પોતાના સંગીતનો અલભ્ય લાભ આપેલો છે. સંગીત મહાવિદ્યાલયમાં, તેમ જ દરેક માંગલિક પ્રસંગોમાં-શ્રીમંત પ્રતાપસિંહરાવના જન્મોત્સવ, ગણપતિ ઉત્સવો તેમજ અન્ય પ્રસંગોએ તેમના સંગીતનો ગણકાર હજી કાનમા ગુંજ્યા જ કરે છે, અને મહત્વની વાત તો એ હતી કે સામાન્ય જનસમાજને ત્યાં પણ ગણપતિ ઉત્સવ પ્રસંગે તેઓ હમેશા ઉમંગથી જતા હતા, એટલે વડોદરાને તો તેમણે ગૌરવ અપાવ્યું છે અને વડોદરાની નામના અખિલ હિંદુસ્તાનમાં પ્રસરાવી છે. વડોદરાની તેઓ એક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ હતા, અને વડોદરાને સંગીતમાં ઉચ્ચસ્થાન એમણે અપાવ્યુ છે

આવા એક મહાન કલાકાર સ્વભાવે પણ તેવા જ ઉદાત્ત હતા એમનું વ્યક્તિત્વ પ્રભાવશાળી હતું, અને એમની હાજરી દરેકનું ધ્યાન ખેંચતી. દેખાવ પણ તેવો સુન્દર હતો. લલાટ ભવ્ય અને તેજસ્વી હતું, અને ઘણા બુદ્ધિશાળી હતા. સ્વભાવે એક મહાન સજ્જન હતા. હમેશાં નમ્ર, વિવેકી અને ઘણા નિરભિમાની હતા, અને આવા એક મહાન કલાકારમાં આ નિરભિમાનપણાનો ગુણ હોવો એ સોનામાં સુગંધ મળવા બરાબર કહેવાય અને તે અપવાદરૂપે જ હોઈ શકે. તેઓ કદાપિ પોતાનાં વખાણ કરતા નહિ અને કોઈ એમનાં વખાણ કરે તો તે ભગવાનની કૃપા છે એમ તેઓ કહેતા. પોતાનાથી ઉતરતા દરજ્જાના

ગાયકોને કદાપિ ઉતારી પાડતા નહિ—ઊલટું તેમને ઉત્તેજન આપતા હતા. તેઓ શાંત, હસમુખા અને દરેકના મિત્ર હતા. એમના ઘરાણા પ્રમાણે તેઓ સ્વભાવે 'રંગીલા' પણ હતા અને ઘણા ઉદાર હતા.

ખાંસાહેબનું શિષ્યમંડળ, મિત્રમંડળ તથા શુભેચ્છક મંડળ પણ ઘણું મોટું છે, અને તે ગામેગામ પ્રસરાયેલું છે તે દરેકની નામાવલી આપવી યોગ્ય નથી કારણ કે તેમાં કોઈનું નામ રહી જાય તેને અન્યાય થવા સંભવ છે.

હવે છેવટે ખાંસાહેબના લગ્ન વિષે વિચાર કરીએ. એમનાં કુલ લગ્ન ત્રણ થયાં હતાં (૧) અત્રેના મહાન સંગીતશાસ્ત્રી સ્વ ફૈઝમહમદનાં પુત્રી સાથે (૨) અત્રોલીના ખાંસાહેબ મહેબુબખાં (આતાહુસેનના પિતા) ની પુત્રી અને (૩) ઇંદિરાબાઈ બેગમ તેમાના (૨) સિવાય બીજાં હયાત છે.

ખાંસાહેબના બહેન (માશીની દિકરી) તે એમના હમેશના સાથીદાર શ્રી ગુલામહુસેનખાંના માતુશ્રી થાય, જે હજી હયાત છે. ખાંસાહેબને મોટા ભત્રીજા એમનો પણ હિસ્સો છે ગુલામહુસેનખાંના પિતા કાલેખાં તથા તેમના પિતા એદમહખાં મહાન સિતારીઆ હતા અને લુણાવાડાના દરબારે તેમને નગર ગવૈયા તરીકે આશ્રય આપ્યો હતો તે હજી સુધી ચાલુ છે ખાંસાહેબે આ કાલેખાં (સરસપિયા) તથા મહેબુબખાં (દરસપિયા) થી આતાહુસેનના પિતા પાસેથી ઘણી ચીજો લીધેલી હતી. સરસપિયા હમેશા દરસપિયાની જોડમા ચીજો બનાવી બહાર પાડતા અને ખાંસાહેબ તેમાંની ઘણી ચીજો ગાતા હતા. આ બધી ચીજોના બંદિશ ઘણા સારા ગણાતા. ગુલામરસુલખાં હમેશાં ખાંસાહેબનો સાથ હાર્મોનિયમ ઉપર કરતા, અને તે સાથ ઘણો અજાયબ ભરેલો હતો ખાંસાહેબ પણ એમના સાથથી બહુ ખુશ હતા અને નવાઈ જેવું તો એ લાગે છે કે એમની ગાયકીના બધા અંગો ગુલામરસુલના હાર્મોનિયમમા હજી હયાત છે.

ખાંસાહેબ સ્થૂલ દૃષ્ટિએ આપણી દૃષ્ટિથી અદશ્ય થયા છે પરંતુ ખરી રીતે તો તેઓ અમર થઈ ગયા છે અને જ્યાં સુધી સંગીતનું અસ્તિત્વ હશે ત્યાં સુધી એક મહાન સંગીતકાર તરીકે તેમની ગણના થયા કરવાની છે એમની ખોટ કદી પુરાવાની નથી, એમની જગ્યા ખાલી જ રહેશે.

અત્રે એક સૂચન કરવાની ઇચ્છા થાય છે કે ખાંસાહેબની ગાયકી રેડિયો તેમજ ઈતર થોડી રેકર્ડો સિવાય ભાગ્યે સંઘરાયલી હશે તો શ્રી ગુલામ-સુનખાના હાર્મોનિયમ દ્વારા-અર્થાત્ તેમની હાર્મોનીયમની રેકર્ડો ઉતરાવી સંઘરવામા આવે તો તેમની ગાયકીની થોડી ઝાંખી થશે અને તે એક ભવિષ્યનો વારસો થઈ શકે તેમ છે, અને તો જ આપણે આ મહાન સંગીતકારનુ ઋણ કાંઈક અંશે પણ અદા કરી શકીશું.

ખાસાહેબ સ્થૂળ દષ્ટિએ આપણી દષ્ટિથી અદશ્ય થયા છે પરંતુ ખરી રીતે તો તેઓ અમર થઈ ગયા છે અને જ્યાં સુધી સંગીતનું અસ્તિત્વ હશે ત્યાં સુધી એક મહાન સંગીતકાર તરીકે તેમની ગણના થયા કરવાની છે એમની ખોટ કદી પુરાવાની નથી એમની જગા ખાલી જ રહેશે

અત્રે એક સૂચન કરવાની ઇચ્છા થાય છે કે ખાસાહેબની ગાયકી રેડિયો તેમજ ઇતર થોડી રેકર્ડો સિવાય બાકી અંધકારમાં છે. તો શ્રી ગુનામ સુનખાના હામાનિયમ દ્વારા—અર્થાત્ તેમની હાર્મોનીયમની રેકર્ડો ઉતારી સંઘરવામાં આવે તો તેમની ગાયકીની થોડી ઝાંખી થશે અને તે એ ભવિષ્યનો વારસો થઈ શકે તેમ છે, અને તો જ આપણે આ મહાન સંગીતકારનું ઋણ કાંઈક અદા કરી શકીશું

ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાની ગાયકી

હવે ખાસાહેબ ફૈયાઝખાની ગાયકી વિષે પણ વિસ્તૃતપણે વિચાર કરવો જોઈએ તેઓ એક મહાન સંગીતકાર હતા મહાન સજ્જન હતા અને એક મહા કલાકાર હતા એમને ઘણી ઘણી વ્યક્તિઓ તેમજ સંસ્થાઓ તરફથી માનાર્જિત અર્પણ કરવામાં આવી હતી પરંતુ એમની ગાયકીએ જે અજબ જાદૂ જમાવ્યો હતો તે ગાયકીમાં શી વિશિષ્ટતા હતી અને તે બધાને જ કેમ પ્રિય થઈ પડી હતી તે વિષે અત્રે વિવેચન કરવું ઇષ્ટ ધાર્યું છે

ખાસાહેબ ફૈયાઝખાની ગાયકી વિશિષ્ટ પ્રકારની હતી અને તે અન્ય ગાયકીઓથી એકદમ જુદી પડી જતી હતી તેઓ એક મહાન ખ્યાલીના હતા, એટલે મુખ્યત્વે તેમનું ઘરાણું ખ્યાલીયાઓનું હતું તેમ છતાં તેઓ ધ્રુપદ, ધમાર ખ્યાલ ઠુમરી ટપ્પા, ગઝલ ઇત્યાદિ દરેક પદ્ધતિને સરખો ન્યાય આપી શકતા હતા ધ્રુપદ, ધમારમાં તેઓ એક્કા હતા ખ્યાલમાં તેમની કોઈ બરાબરી કરી શકતું નહિ અને

સ્વરોચ્ચાર છે. આ અર્થ ઘણો સુંદર છે અને તેયથાર્થ હોય એમ લાગે છે. સંગીતની શરૂઆત 'ઓમકાર' શબ્દથી થાય એના જેવું બીજું રુડું પણ શું ? અને વૈદિક સગીતમાં દરેક ઋચાઓ પ્રથમ ઓમકારથી જ શરુ કરવાનો રીવાજ હતો.

(૩) ખાંસાહેબની ત્રીજી વિશિષ્ટતા એ હતી કે તેમની ગાયકીમા રંગતનું તત્ત્વ ઘણુંજ હતું, એટલે એમની ગાયકી શ્રોતાજનોને રંગતમાં તરબોળ કરતી હતી. એ 'રગીલે' ઘરાણાના હતા એટલે એમના સંગીતમાં પણ રંગત હતી. સગીતના દરેક વિભાગમાં આ તત્ત્વ ઓતપ્રોત થઈ ગયેલું જણાતું હતુ. એમના આલાપમા પણ રંગત હતી, એમની ચીજોનો બઢેજ, તથા તેમની ગાવાની રીતમાં કોઈ અજબ જાદુ હતો, એ એક મહાન જાદૂગર કલાકાર હતા એમ કહીએ તો તે ખોટું નથી, અને તેથી જ એમના સગીતમા શુષ્કતા પ્રવેશી શકતી જ નહોતી. એમને કદાચ એમ લાગે કે એમનું સગીત શ્રોતાજનો બરાબર ઝીલી શકતા નથી તો તે એકદમ હળવા સગીતનો આશરો લેતા, અને ઠુમરી વગેરે ગાઈ શ્રોતાજનોને આનંદ આપતા, એટલે એમના સંગીતમાં રંગત અને આનંદનું તત્ત્વ વિશેષ હતું.

(૪) હવે એમની લય ઉપરની રમત ઉપર વિચાર કરીએ તો એમ કહી શકાય કે લય ઉપર એમનુ પ્રભુત્વ અજબ હતું. લયના તો તેઓ એક રાજા જ હતા એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી એમની લયદારી બહુ સુદર, આકર્ષક, અને આનંદજનક હતી. લય ઉપરનો એમનો કાબૂ ખરેખર અજબ હતો. આ પણ એમની વિશિષ્ટતા હતી.

(૫) વળી ચીજમાં 'બોલતાન' બોલવા એ પણ એમની વિશિષ્ટતા ગણાય. ચીજમાં તાનોને બદલે ચીજના બોલ તાનની માફક લેવા એ 'બોલતાન' કહેવાય. અને જુદા જુદા શબ્દોના જુદા જુદા બોલ બનાવી ગાવાથી સગીતમાં રંગતનું તત્ત્વ તેમજ વૈવિધ્ય ઘણુ આવે છે.

શુષ્કના આવતી નથી. વળી જુદા જુદા બોલના જુદા જુદા "મુખડા"ઓ બનાવી ગાવું એ પણ સંગીતનો એક ઉત્તમ પ્રકાર ગણાવી શકાય. આમાં વિવિધના પુષ્કળ આવે છે, અને પુનરાવર્તનને જરા પણ અવકાશ હોતો નથી. એટલે આ એક એમની કલાના ઉત્તમોત્તમ નમૂના તરીકે ગણાવી શકાય. આ મુખડાઓ એકવાર, બેવાર, અને ત્રણવાર લઈ 'સમ' ઉપર આવવાની એમની પદ્ધતિ ઘણી આનંદદાયક અને આશ્ચર્યજનક હતી.

(૬) વળી ખાંસાહેબની ગાયકીમાં ચીજની 'સમ' ઉપર ઘણું મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે, એટલે ચીજ ગાતી વખતે દરેક વખતે સ્પષ્ટપણે 'સમ' બતાવવામાં આવે છે. અને જુદી જુદી જગ્યાએથી 'સમ' ઉપર આવવાની એમની રીત ઘણી જ વિસ્મયજનક તથા આનંદદાયક હતી. માત્રાઓની ગણત્રી એમના મગજમાં હમેશ રમ્યા કરતી, અને તાલ ઉપરનો તેમનો કાબુ અજબ હોવાથી ગમે તે માત્રાથી તેઓ 'સમ' ઉપર આવી શકતા હતા.

(૭) વળી ખાંસાહેબની બીજી વિશિષ્ટતા એ હતી કે એ ટૂંકી ટૂંકી, અને અસરી તાનો લેતા. તે તાનોમાં કદાપિ પુનરાવર્તન થતું નહિ. વળી તેમની તાનોના કણ દાણાદાર, સ્પષ્ટ અને સુંદર હતા, અને તે એમના કેળવાયેલા સુંદર અવાજનું પરિણામ હતું. તેમની તાનો ગણગાર ૩૫ હતી. મોટી મોટી અને શુષ્ક લાગે તેવી તાનોમાં એ માનતા નહિ.

હતા! અને રાગનું સ્વરૂપ ઉપજાવી કેવું સુંદર વાતાવરણ ઉપજાવી શકતા હતા! એમનો અવાજ સાથીદારોના સર્વના ભેગા અવાજને પણ ઢાંકી દેતો હતો! આ અવાજ શ્રોતાજનોને સંગીતમાં કેમ લીન ન કરે?

(૯) રાગમાં સાચા સ્વરો, સુંદર રીતે લગાવવા, સ્વરો ઉપર સ્થિર થવું અને તેની આજુબાજુના સ્વરો એક ઝટકાથી લગાવવા એ પણ ગાયકની એક કલા છે. સ્વરો ઉપર સ્થિર થવાથી રાગની જમાવટ થાય છે, અને તેની આજુબાજુના સ્વરો લગાવવાથી આનંદ ઉત્પન્ન થાય છે. પરંતુ આ સ્વરો સહેલાઇથી નીકળી શકતા નથી એ પણ એટલું જ મહત્ત્વનું છે. અવાજની વિશિષ્ટતા અને મહેનત વિના તે પ્રાપ્ત થઇ શકતું નથી ખાંસાહેબમાં આ શક્તિ હતી એ કહેવાની જરૂર જણાતી નથી.

(૧૦) ખાંસાહેબ દરેક વખતે રાગ જુદા જુદા 'ઢંગ' થી ગાઈ શકતા એટલે કે એમાં દરેક વખતે જુદી જુદી પદ્ધતિનો આશ્રય લેતા. કોઈ વખત 'લયકારી' નો વિશેષ આશ્રય લે, કોઈ વખત બોલતાન વિશેષ પ્રમાણમાં લે, અને જો 'આલાપ' કરે તો એ ઘણા વખત સુધી આલાપ કરી શકતા, અને કોઈ પણ પ્રકારે અજમાવતા તેમાં રાગનો ભંગ કદાપી થતો નહિ અને પુનરાવર્તન પણ થતું નહિ. એ પોતે કહેતા હતા કે દરેક વખતે જુદા જુદા 'ઢંગ' થી ગાયકે ગાવું જોઇએ કે જેથી શ્રોતાજનોને આનંદ થાય, અને દરેક રાગ દરેક વખતે એકજ રીતથી ગાવો એમાં કાંઈ વિશેષ મહત્ત્વ નથી, અને એમાં કાંઈ ગાયકની હોશીયારી છે એમ કહી શકાય નહિ.

(૧૧) ખાંસાહેબની ગાયકીમાં બુદ્ધિની આવશ્યકતા છે, તે સિવાય, લય, અને તાલ વગેરેની આવી રમત થઈ શકતી નથી. રાગમાં શુષ્કતા ન પ્રવેશે, શ્રોતાજનોને આનંદ થાય, અને દરેક વખતે વિવિધતા આવ્યા જ કરે તેવાં તત્વો જનસમાજ સમક્ષ રજૂ કરવા એમાં કલા રહેલી છે. સંગીતના આત્માને ઓળખી, તેમાં તલ્લીન થઈ રાગનું વાતાવરણ જામે તેવી રીતે ગાવું એમાં જ ગાયકનું ખરું રહસ્ય રહેલું છે, અને તેને જ સાચો કલાકાર કહી શકાય સંગીતના વ્યાકરણ ઉપર વિશેષ ધ્યાન

આપણાથી સંગીત શુષ્ક અને અપ્રિય થઇ પડે છે, એટલે જનસમાજને સંગીત પ્રિય થાય તેવી રીતે રજૂ કરવું જોઇએ. શાસ્ત્રીય સંગીત પણ સામાન્ય જનતાને સ્પર્શે તેવું હોવું જોઇએ, અને તેવી રીતે રજૂ થવું જોઇએ, અને જો તેમ ન થાય તો સંગીતનો ઉદ્દેશ જ માર્યો જાય છે.

ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાં એક મહાન કલાકાર અને સંગીતકાર હતા. આવા મહાસમર્થ કલાકારની ખોટ પૂરી શકાય તેમ નથી તેઓ આપણી વચ્ચેથી જો કે અદૃશ્ય થયા છે, પરંતુ હિંદુસ્તાની સંગીતનું અસ્તિત્વ હશે ત્યાં સુધી ખાંસાહેબનું નામ પણ અમર રહેશે.

પ્રકરણ ૧૯

ખાં. ફૈયાઝખાંનું જીવનવૃત્તાન્ત તથા તેમની ગાયકી

(૧) ખાં. ફૈયાઝખાંના જીવનની ટૂંકી રૂપરેખા દોરો.

(૨) તેમના પિતૃવંશની વંશાવળી લખો.

(૩) પિતૃઘરાણું કયા ઘરાણાંના નામથી પ્રસિદ્ધ છે ?

(૪) માતૃવંશની વંશાવળી લખો.

(૫) ખાંસાહેબને કયા ઘરાણાની તાલીમ મળી હતી ? તેઓ કયા પ્રકારની ગાયકી ગાતા હતા ?

(૬) તેમણે સંગીત શિક્ષણ કયારથી શરૂ કર્યું ? અને તેઓ કયાં કયાં ગયા હતા ?

(૭) વડોદરામાં તેઓ કયારે આવ્યા અને વડોદરામાં તેમણે સંગીતમાં શો ફાળો આપ્યો છે ?

(૮) ખાં. ફૈયાઝખાંના સ્વભાવ તેમજ વ્યક્તિત્વ વિષે વર્ણન કરો.

(૯) ખાંસાહેબનું શિષ્યમંડળ કેટલું હતું ? અને તે પૈકી નામી ગવૈઆઓનાં નામો આપો.

(૧૦) ખાંસાહેબની ગાયકી કેવી હતી તે વિષે ટૂંક નોંધ લખો.

(૧૧) તેમની ગાયકીની વિશિષ્ટતાઓ લખો.

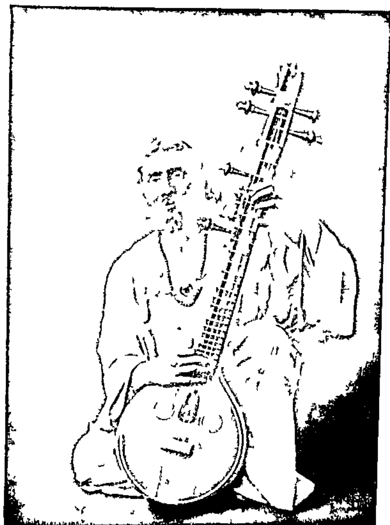
પ્રકરણ ૨૦

વડોદરાના એક અજ્ઞાત ફિલસૂફ સંગીતકાર ઈનાયતખાં

વડોદરાના આ એક એવા સંગીતકાર થઈ ગયા છે કે તેઓ એક મહાન સંગીતકાર હોવા છતાં ખુદ વડોદરામાં પણ તેઓ જોઈએ તે પ્રમાણે જાણીતા છે કે કેમ તે એક પ્રશ્ન છે. એપ્રીલ ૧૯૫૨માં હોલેન્ડમાંથી શ્રી પી. ઓવર્હેન્ડ નામના એક વિદ્વાન સજ્જન તરફથી અહિંના પ્રાચ્ય વિદ્યામંદિરના ડીરેક્ટર સાહેબ ઉપર આ સંગીતકાર વિષે માહિતી માગતો એક પત્ર આવ્યો ત્યારે જ ખબર થઈ કે આ વડોદરાના સંગીતકાર એક મહાન પુરુષ હતા અને તેમણે પોતાના સંગીતથી તેમ જ તેમના ચારિત્ર્ય અને સજ્જનતાથી ત્યાંના સજ્જનો ઉપર ઘણી જ સુંદર છાપ પાડી હતી. ત્યાં તેમણે ઘણા સુંદર ભાષણો કર્યા હતા અને ત્યાં તેમણે એક ઉત્તમ સંગીતકારની તેમજ પોતાની વિદ્વત્તાની પણ સુંદર અસર ઉપજાવી હતી. આવા એક સંગીતકારની પ્રવૃત્તિઓ વિષે હિંદ અજ્ઞાત રહે તે કેમ ચાલે?

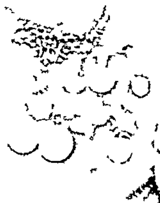
શ્રી ઈનાયતખાંનું વંશવૃક્ષ

આ સંગીતકારનું નામ શ્રી ઈનાયતખાં રહેમતખાં પઠાણ હતું. તેમનો જન્મ વડોદરામાં થયો હતો અને તેઓ પ્રો. મૌલાબક્ષની પુત્રીના પુત્ર થતા હતા. પિતાનું નામ રહેમતખાં હતું. તેમનું સંગીતજ્ઞાન સાધારણ પ્રકારનું ગણાય. શ્રી ઈનાયતખાંનું વંશવૃક્ષ નીચે પ્રમાણે છે. પણ પ્રો. મૌલાબક્ષની પૂર્વ વંશાવળીથી શરુ કરીએ. આ વંશાવળી આવી વિસ્તૃત પ્રમાણમાં આપવા બદલ શ્રી મુશર્રફખાનો આભાર માનવો ઘટે છે. આ વંશાવળી તેમના જ શબ્દોમાં રજૂ કરીશ.



હજરત ઇનાયતખાં

જન્મ: ૫-૭-૧૮૮૨ દેહત્યાગ ૫-૨-૧૯૨૭

ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાં

જન્મ ઇ સ ૧૮૮૧ દેહત્યાગ ૬-૧૧-૧૯૫૦

મૌ. મૌલાબક્ષનું વંશવૃક્ષ. (પઠાણ કુટુંબ)

અનવરખાં. (ભીવાનીના જાગીરદાર)

- ઈમામખાન લગ્ન બીમાબીબી
- ધીસેખાન
  - બીબીઅેનબીબી લગ્ન અહમદખાન (જાગીરદાર-ઘરાના)
    - નસરતબીબી
    - ફાતિમાબીબી
      - ઉમરાવબીબી લગ્ન * મુર્તુઝાખાં (મૌલાબક્ષના પુત્ર)
    - અશરફબીબી લગ્ન અહમદખાન
      - મહમદઅલીખાં
      - ...
    - ઑલીયાબીબી લગ્ન × ડૉ. એ. એમ. પઠાણ (મૌલાબક્ષના પુત્ર)
  - મૌલાબક્ષ-શાસેખાન લગ્ન ત્રણ. (ઈ. સ. ૧૮૩૩-૧૮૯૬)
    - (૧) કાસિમબીબી ટીપુ સુલતાનની વંશજ
      - *જુઓ પૃ. ૨૨૨
      - ઉલમાબીબી-લગ્ન હઝરત ઈનાયતખાં *જુઓ પૃ. ૨૨૩
    - (૨) અમીરબીબી (હિંદુબાઈ માઈસોર)
      - ડૉ. એ. એમ. પઠાણ (અલાઉદ્દીનખાં) ત્રણ લગ્ન
        - (૧) ઑલીઆબીબી
        - (૨) સીતાબાઈ
        - (૩) ચાંદબીબી
          - પુત્રી.
    - (૩) તેજબાઈ (કાઠીયાવાડ ઠાકોરની પુત્રી)

* (૧) કાસિમઅલીખાન

- મુર્તુઝાખાં — ચાર લગ્ન
  - (૧) બીન્ત ગુલામરસુલ(?)
  - (૨) ઉમરાવબીબી*
  - (૩) સાહેબીબી
  - (૪) સરદાર બેગમ
  - (૪) અહમદઅલીખાન
    - ફૈઝમહમદ
      - સિકંદર
        - ગુલેઠા
      - મુનવર
    - ખૈરમહમદ
    - મહેરુન્નીસા
    - નૂરમહમદ
- ફાતિમાબીબી (૧) — લગ્ન રહેમતખાં
  - (૧) જીનાબીબી — લગ્ન મહેરઅલી
    - પનાહબીબી — લગ્ન ગુલામ હૈદર
      - યુનસ
        - અનવર (૧૯૫૨)
- ખતીજાબીબી (૨) — લગ્ન રહેમતખાં
  - (૧) હઝરત ઈનાયતખાં (૫-૭-૧૮૮૨ થી ૫-૨-૧૯૨૭)
    - નૂરુન્નીસા (૧૯૧૪-૪૪)
    - વિલાયત (૧૯૧૬) — લગ્ન (આમીન બાઈ)
      - પુત્રી ઈનાયત (૧૯૪૦)
      - ફઝલ (૧૯૪૨)
      - ગાયન (૧૯૪૪)
    - હિદાયત (૧૯૧૭) (ડગમાઈ)
    - ખેરુન્નીસા બેકર (૧૯૧૯)
      - દાઉદ
  - (૨) મહેબૂબખાં (૧૮૮૭ થી ૧૯૪૮)
    - મહમૂદ (૧૯૨૭)
    - રહીમુન્નીસા (૧૯૨૫)
  - (૩) મુશરફખાં
  - (૪) કરમતખાં (૧૮૯૨–૧૯૦૦)
- ઈનાયતબીબી — લગ્ન ગુલામમહમદખાં

હવે ઈનાયતખાંના પિતાશ્રીની વંશાવળી જોઈએ.

ન્યામતખાં
|
મૌલાબક્ષ
|
- જાફરખાં
  - મૌલાબક્ષ લગ્ન જીનાબીબી* (૧૮૩૩-૧૮૯૬) વિશેષ સારૂ જુઓ પ્રો. મૌલાબક્ષ
- રહેમતખાં (૧૮૪૩-૧૯૧૦) લગ્ન
  - (૧) ફતીમાબીબી
    - * જીનાબીબી
  - (૨) ખતીજાબીબી (૧૮૬૮-૧૯૦૨)
    - મુશર્રફખાં (૧૮૯૫) લગ્ન
      - (૧) શાબાનબીબી–(ની વૅન રૉ સુમ ડુ ચૅરેલ)
      - (૨) એમ્મુમીના (Joyce nee Hiddingh)
      - (૩) શરનગાઈ (Nee de Keningh)

મૌલાબક્ષ અને જીનાબીબીના સંતાન:
- હઝરત ઈનાયતખાં (૧૮૮૨-૧૯૨૭) ત્રણ લગ્ન
  - (૧) ઉતમાબીબી
  - (૨) બેગમ
  - (૩) અમીનાબેગમ ઓરા-રે બેકર (૧૮૯૨-૧૯૪૯)
- મહેબૂબખાં (૧૮૮૭-૧૯૪૮) બે લગ્ન
  - (૧) શમીનાબીબી (૧૮૯૩-૧૯૧૩)
  - (૨) બેગમ શરફમનીબીબી
    - રહેમુન્નીસા (૧૯૨૫)
    - મહમૂદ (૧૯૨૭)
- કરામતખાં (૧૮૯૨-૧૯૦૦)

¹ આગળની હકીકત સારુ જુઓ પ્રો. મૌલાબક્ષનું વંશવૃક્ષ.

રહેમતખાંનાં બે વાર લગ્ન થયાં હતાં. પ્રથમ લગ્ન કતિમાબીબી (૧૮૮૦) સાથે થયાં હતાં. તેમની પુત્રીનું નામ જીનાબીબી હતું. અને તેમનું લગ્ન મૌલવી મહેરબક્ષખાન (૧૧-૧૧-૧૮૬૯ થી ૧૪-૧૦-૧૯૨૪) સાથે થયું હતું

રહેમતખાંના બીજી વારના પત્નીનું નામ ખતીજાબીબી (૧૮૬૫-૧૯૦૨) ઉર્ફે ઈનાયતબીબી હતું, અને તે ઉપરથી ઈનાયતખાનું નામ પાડવામા આવ્યુ હતુ.

હવે શ્રી ઈનાયતખાં તથા તેમનુ કુટુંબ જે હાલ હૉલેન્ડમાં રહે છે અને ત્યાંજ પરણેલા હતા એટલે ત્યાનાજ વતની થઈ ગયા છે. તેમની વિગત જાણવી ઇષ્ટ થઈ પડશે કારણ કે પૂર્વ અને પશ્ચિમના સંયોગનાં આ સુંદર પુષ્પો હાલ ત્યાં ખીલી રહ્યાં છે. તે પુર્વ અને પશ્ચિમના મિલનનું શુભ ચિહ્ન તથા સ્મારક રૂપે ગણી શકાય.

• ઈનાયતખા—અમેરિકન પત્ની—ઓરા—રેન્બેકર અમીનાબીબી (૮-૫-૧૮૯૨ થી ગે ૧૯૪૯) ને પરણ્યા હતા. ઈનાયતખાંના ભાઈ મહેબૂબખાન (૬-૬-૧૮૮૭—૧૯૪૮) ડચ પત્ની જીરર્ટ્રુડ ડોરનેલીઆ વૅન ગોએન્સ (શહ્મની) સાથે પરણ્યા હતા.

ઈનાયતખાં હાલ અસ્તિત્વમાં નથી તેમ જ તેમના ભાઈ મહેબૂબખાં હૉલેન્ડમાં મૃત્યુ પામ્યા, અને તેમની એક પુત્રી નુરુન્નીસા બીજા વિશ્વ યુદ્ધમાં જર્મન લડાઈ કેમ્પમાં મૃત્યુ પામ્યાં હતાં. હવે હાલ મહમૂદખાં, મુશર્રફખાં, હિદાયતખાં વગેરે હૉલેન્ડમાં રહી સંગીતનો પ્રચાર કરે છે. શ્રી હિદાયતખાં ફ્રેન્ચ અને હિંદી સંગીતનું મિશ્રણ કરી એક નવીન સંગીતના પ્રકારની રચના કરી રહ્યા છે. તેઓ એક સંગીકાર છે, અને ત્યાં ઓરકેસ્ટ્રા વગેરે ચલાવી રહ્યા છે, એટલે આ સંગીત પૂર્વ અને પશ્ચિમનું સુમેળ સાધતું જુદા પ્રકારનું સંગીત હશે. શ્રી ઈનાયતખાંના એક સગા મહમદ અલીખાન ૭૮ વર્ષની ઉમરના હાલ હેગમાં રહે છે.

ઇનાયતખાંના પુત્ર વિલાયત (૧૯૦૬-૧૯૧૬) એક આંગ્લ બાઈને પરણ્યા છે, હિદાયતખાં (૬-૮-૧૯૧૭) એક ડચ બાઈ લેની ફ્લેન્ટેગ (Leni Flentege) સાથે પરણ્યા છે આટલા પ્રાથમિક વિવેચન બાદ હવે ઇનાયતખાંના પૂર્વ વૃત્તાન્તની હકીકત જોઈએ.

ઇનાયતખાંનું પૂર્વ વૃત્તાન્ત

તેમનો જન્મ વડોદરામાં તા. ૫-૭-૧૮૮૨ ના રોજ થયો હતો અને તા. ૫-૨-૧૯૨૭ ની સાલમાં દિલ્હી મુકામે ટૂંક માંદગી ભોગવી તેઓ આ દુનિયામાંથી ચાલતા થયા હતા, પરંતુ આટલા ૪૫ વર્ષના ટૂંકા ગાળામાં તેઓએ જીવનમાં એવું સુંદર કાર્ય કર્યું હતું કે તેમની નામના આજદિન સુધી પરદેશમાં પણ વિસ્તાર પામી રહી છે.

એમનું ભાષાજ્ઞાન તથા શિક્ષણ

તેમનું શિક્ષણ સામાન્ય પ્રકારનું હશે, પરંતુ એમ જાણવા મળે છે કે તે સમયમાં તેમણે મેટ્રિકની પરિક્ષા પસાર કરેલી હતી, અને તેમનું ભાષાજ્ઞાન સારૂ હતું. તેઓ હિંદી, ઉર્દુ તેમ જ ઈંગ્રેજી ભાષાના નિષ્ણાત હતા મરાઠી ભાષાનું પણ તેમને જ્ઞાન હોવું જોઈએ કારણ કે પ્રો. મૌલાબક્ષના સર્વ કુટુંબીજનોને મરાઠી ભાષા એ માતૃભાષા જેવી હતી એટલે તેનું જ્ઞાન બધાને હતું. અને ગુજરાતમાં જન્મ હોવાથી ગુજરાતી પણ તેઓ જાણતા હોવા જોઈએ. ઉર્દુ ભાષા ઉપર એમનો કાબૂ સુંદર હતો, અને અંગ્રેજી ભાષા ઉપર આટલું બધું પ્રભુત્વ કેવી રીતે મેળવ્યુ હશે તે એક પ્રશ્ન છે, કારણ કે પશ્ચિમમા જઈને ત્યાં તેમણે સંગીત, કલા, સાહિત્ય વગેરે ઉપર એવાં સુંદર ભાષણો આપેલા હતાં કે તે સાંભળી ત્યાના લોકો મુગ્ધ થયા હતા અને તે આખરે પુસ્તક રૂપે છપાયાં છે

એમનું સંગીતશિક્ષણ

સંગીતનું જ્ઞાન તો તેમને વારસામાંથી જ મળ્યું હતું. તેમનો જન્મ જ પ્રો. મૌલાબક્ષને ત્યા થયો હતો એટલે સંગીતના વાતાવરણમાં જ

તેમનો જન્મ થયો હતો અને સંગીતનું શિક્ષણ તેમણે તેમના મામાઓ પ્રો. અલાઉદ્દીનખાં તેમજ પ્રો. મુર્તુજાખાં અને દાદા પ્રો. મૌલાબક્ષ પાસેથી મેળવેલું હતું. પ્રો. મૌલાબક્ષ તો વડોદરાના સંગીતશાળાના આદ્યસ્થાપક હતા અને એક વિદ્વાન સજ્જન હતા. તેમના કેટલાક સંસ્કારો પણ શ્રી ઈનાયતખાંનને મળ્યા હતા. આ શ્રી ઈનાયતખાંના સંગીતના ઉચ્ચ જ્ઞાનની ઝાંખી હિંદમાં જણાતી હોય એમ લાગતું નથી કારણ કે તે વધુ પશ્ચિમમાં રહ્યા અને જીવન ત્યાં જ વીતાવ્યું હતું પરંતુ તેમના સંગીતે પશ્ચિમને મુગ્ધ કર્યું હતું તે તે ત્યાંના લોકોના પત્રોદ્વારા હાલ જણાઈ આવે છે.

યુરોપીય સંગીતનું એમનું જ્ઞાન

શ્રી ઈનાયતખાંએ હિંદી તેમ જ યુરોપીય સંગીતનો પણ અભ્યાસ કરેલો હતો. તેમના મામા શ્રી પ્રો. અલાઉદ્દીનખાં યુરોપીય તેમ જ હિંદી સંગીતના નિષ્ણાત હતા. પ્રો. અલાઉદ્દીનખાંને સ્વ. શ્રીમંત સયાજીરાવ મહારાજાએ વિલાયતમાં યુરોપીય સગીત શીખવા ખાસ મોકલ્યા હતા અને ત્યાં તેમણે એલ. આર. એ. એમ. તથા એલ એમ સી. એમ.ની સંગીતની બે મહાન પદવીઓ ઘણા માન સાથે પસાર કરી હતી, એટલે શ્રી ઈનાયતખાંને બન્ને પદ્ધતિઓમાં પ્રાવીણ્ય મેળવવાનું ઘણું સરળ થઈ ગયુ હતું. આ ઉપરાંત તેમણે વીણાવાદનનું જ્ઞાન પણ પ્રો. મૌલાબક્ષ પાસેથી પ્રાપ્ત કર્યું હતું કારણ કે પ્રો. મૌલાબક્ષ એક મહાન વીણાવાદનકાર પણ હતા, એટલે સંગીત તેમ જ વીણાવાદનમા તેમણે પોતાના કુટુંબીજનોમાંથી જ સંગીતનું ઘણા ઉંચા પ્રકારનું જ્ઞાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું એમ કહી શકાય.

એમનાં સંગીત ઉપરનાં પુસ્તકો

શ્રી ઈનાયતખાં વિદ્વાન હતા એટલે પ્રો. મૌલાબક્ષની નોટેશન પદ્ધતિ અનુસાર એમણે અહિં પ્રથમ સંગીત ઉપર ચાર પુસ્તકો લખેલાં છે તે નીચે પ્રમાણે છે :–

સંગીત ઉપરના એમનાં પુસ્તકો

(૧) ઈનાયતખાં હાર્મોનિયમ શિક્ષક ભાગ ૧

(૨) ,, દ્વિતીય ,,

(૩) ઈનાયતગીતરત્નાવલી

(૪) શ્રી સયાજી ગરબાવલી

આ ચાર પુસ્તકો સામાન્ય પ્રકારનાં કહી શકાય. જનસમાજને ઉપયોગી થાય તે દૃષ્ટિએ આ પુસ્તકો લખાયાં છે. આ ઉપરથી શ્રી ઈનાયતખાંના સંગીતની ઝાંખી થઈ શકે તેમ નથી, પરંતુ તે તો વિદેશના લોકોના આગળ ટાંકેલા અભિપ્રાયોથી તથા ત્યાં એમણે આપેલાં સંભાષણોના જે પુસ્તકો છપાયાં છે તે ઉપરથી આપણે એમની શક્તિની ઝાંખી કરી શકીશું.

તેમણે હિંદમાં કરેલો સંગીતનો પ્રચાર

આમ સંગીતમાં પ્રાવીણ્ય મેળવ્યા બાદ ઈનાયતખાંએ હિંદમાં સંગીતનો પ્રચાર ખૂબ કર્યો હતો, અને આશરે ઈ. સ. ૧૯૦૦ થી ૧૯૧૦ એટલે આશરે દસેક વર્ષ સુધી અખિલ હિંદમાં ફરી પોતાના સંગીતનો લાભ સર્વને આપ્યો હતો. ૧૮ વર્ષની નાની ઉંમરથી જ એમણે સંગીતનો પ્રચાર કરવાનું શરૂ કર્યું હતું અને તે ૨૮મા વર્ષ સુધી ચાલ્યું.

પ્રથમ વડોદરાના મહારાજા શ્રી સયાજીરાવ ગાયકવાડે એમના સંગીતથી ખુશ થઈ તેમને ભેટો વગેરે આપી તેમને ખૂબ ઉત્તેજન આપ્યું હતું. તેવી જ રીતે મૈસૂર તથા હૈદ્રાબાદના રાજાઓએ એમના સંગીતથી અત્યંત આનંદિત થઈ તેમને મહત્ત્વની ભેટોથી નવાજ્યા હતા. આ ઉપરાંત કલકત્તા, બંગાલ, મુર્શિદાબાદ, ઢાકા, તાંજોર, મદુરા, મદ્રાસ વગેરે મહત્ત્વનાં શહેરોમાં એમના સંગીતના પ્રયોગો એવા સુંદર થયા હતા કે તે બદલ ત્યાંના સમાજ તરફથી તેમને ઘણાં માનપત્રો, ચાંદો, ભેટો, પ્રમાણપત્રો વગેરે પુષ્કળ પ્રમાણમાં મળ્યાં હતાં.

કલકત્તામાં યુનિવર્સિટી હૉલમાં કવિવર રવીન્દ્રનાથ ટાગોરના અધ્યક્ષપણા નીચે સંગીત ઉપર તેમનાં ભાષણો થયાં હતાં અને તે સમયે લૉર્ડ સિંહા તથા અન્ય મહાન પુરુષોના સંસર્ગમાં તેઓ આવ્યા હતા, અને મહમદ અલીક તથા આશુ શ્યામચરણ દત્ત વગેરેના પુત્રો તેમના શિષ્ય બન્યા હતા. વળી પ્રેસીડન્સી કૉલેજમાં સંગીતસમેલનમાં ત્યાંની સોસાયટી તરફથી તેમને એક યાદ અર્પણ કરવામાં આવ્યો હતો. આ ઉપરાંત મહેન્દ્રનાથ ચેટર્જી, સુફી મૌલાના એકતેહરૂલ હકના તેઓ મિત્ર હતા અને બીજા ગજનમહારાજાઓના સંસર્ગમાં પણ તેઓ આવ્યા હતા. આ દરેક જગ્યાએ તેમના સંગીતથી મુગ્ધ થઈ જતું, એવું એમનું સંગીત હતું. એમના સંગીતમાં એવી એક વિશિષ્ટતા હતી કે તે બીજાથી જુદું પડતું હતું, અને તેમાં આધ્યાત્મિકતા ભરેલી હતી. એટલે એ જ્યાં જ્યાં ગયા ત્યાં ત્યાં તેમનું ખૂબ સન્માન થતું હતું. મુર્શિદાબાદ તથા ઢાકાના નવાબસાહેબો તથા તેમના દીવાનો અને અન્ય સજ્જનોએ તેમના સંગીતને ખૂબ વખાણ્યું છે. તેવી જ રીતે તાંજોરમાં ત્યાંના ગજ તથા રાણી અને ત્યાંના સંગીતકારોએ તેમને માનપત્ર આપ્યું હતું અને મદ્રાસમાં પણ તેમના સંગીતના ઘણા કાર્યક્રમો થયા હતા જે સર્વ અપૂર્વ ગણાયા હતા, અર્થાત્ ટૂંકામાં કહીએ તો અખિલ હિંદમાં એ જ્યાં જ્યાં ગયા ત્યાં ત્યાં એમના સંગીતનો પ્રભાવ પડ્યો પડ્યા હતો. આ ઉપરાંત તેમના સંગીત ઉપરનાં સંભાષણોએ શાસ્ત્રીય સંગીતનો સુંદર પ્રચાર કર્યો હતો અને સંગીતને ઉચ્ચ સ્થાન અપાવ્યું હતું.

ઈનાયતખાંનો સ્વભાવ

હવે એમના સ્વભાવ વિષે વિચાર કરીએ :

ઈનાયતખાં એક મહાન પુરુષ થઈ ગયા અને તેનાં બીજ નાનપણથી વવાયાં હતાં એમ કહી શકાય. ધાર્મિકપણાના તેમના ગુણો તેમના દાદા પ્રો. મૌલાબક્ષ તરફથી ઉતરી આવેલા હતા. પ્રો. મૌલાબક્ષ ધાર્મિક

સ્વભાવના હતા. તે એમની બનાવેલી ચીજો ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે. વડોદરાની સંગીતશાળાના પુસ્તકોમાં જે ચીજોનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો હતો તે પૈકી ઘણીખરી ધાર્મિક ચીજો હતી અને તે તેમણે બનાવેલી હતી. ઈનાયત ગીતરત્નાવલી નામના તેમના પુસ્તકમાં શ્રી ઈનાયતખાં આનો સ્વીકાર પણ કરે છે અને કહે છે, "ઈનાયત નહોતા કવીશ્વર કદાચિત્, ન સત્સંગ કરતા ન હરગુણકો ગાતા" અર્થાત્ પ્રો. મૌલાબક્ષ ન હોત તો ઈનાયત કવીશ્વર ન થાત તેમ જ સત્સંગ કરતા ન હોત અને હરિગુણ પણ ગાતા ન હોત. અર્થાત્ ઈનાયતખાંના ધાર્મિક સંસ્કારોમાં પ્રો. મૌલાબક્ષનો ઘણો મહત્ત્વનો ફાળો છે એમ કહી શકાય.

વળી તે સમયના વડોદરાના દીવાન શ્રીનિવાસ રાઘવાયંગારે ઈનાયતખાંને પોતાને ત્યાં છોકરાંઓને સંગીતનું શિક્ષણ આપવા રોકેલા હતા, તે બદલ તેમના તરફથી આપેલા પ્રમાણપત્રમાં તેમની વિદ્વત્તા અને તેમના સુંદર સ્વભાવ અને ચારિત્ર્ય વિષે ઘણા સુંદર શબ્દોમાં તેમને નવાજ્યા છે. અર્થાત્ તેમનો સ્વભાવ ઘણો સુંદર હતો, તેઓ દયાળુ, ઉદાર અને ધાર્મિક વૃત્તિના હતા અને તેમનું ચારિત્ર્ય પણ ઉત્તમ હતું.

તેમની વિદ્વત્તા

વળી તેઓ કવિ પણ હતા. તેઓ પોતે પોતાની ચીજો બનાવતા અને ગાતા. ઉર્દૂભાષા ઉપર તેમનો ઘણો સુંદર કાબૂ હતો વળી તેઓ વિદ્વાન હતા, અંગ્રેજી ભાષા ઉપર તેમનો ઘણો કાબૂ હતો, કારણ કે તેમણે પશ્ચિમના દેશોમાં તે ભાષા દ્વારા જ પોતાની ફિલસૂફીનો પ્રચાર કર્યો હતો.

વળી તેઓ એક ઉત્તમ સંગીતકાર હતા, અને શાસ્ત્રીય સંગીતના પ્રચારમાં તેમણે ઘણો સુંદર ફાળો આપેલો છે. હિંદમાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય દેશોમાં તેમના સંગીતે અજબ જાદૂ કર્યું છે. હિંદમાં તેમની સ્મૃતિ ઝાંખી થઈ ગઈ છે, પરંતુ પાશ્ચાત્ય પ્રજામાં તેમણે હિંદના

સંગીતને ઘણું ગૌરવભર્યું સ્થાન અપાવ્યું છે, અને દેવેન્દ્રમાંથી તેમના સંબંધમાં અત્રે પુનરુક્ત કરવામાં આવે છે તે ઉપરથી તે સિદ્ધ થાય છે.

આ કલાકારે કલકત્તામાં આશરે ઈ. સ. ૧૯૦૮-૦૯ માં વિક્ટર નામની એક કંપનીમાં (કે જે અત્યારે અસ્તિત્વમા નથી) ૨૨ ગ્રામોફોન રેકર્ડો ઉતરાવી હતી, તે રેકર્ડો ક્યાં અને કેવી રીતે મળશે તે સંબંધમાં મારા મિત્રો શ્રી પી ઓવરડેન્ક અને મેડમ એચ. વેન. ટવીલ વેન સેરુસકરકન તરફથી વિનંતી કરવામાં આવેલી છે, અને એમનો અવાજ સાંભળવા તેઓ કેટલા આતુર છે તે હું તેમના શબ્દોમાં જ ઉતારીશ :—

"You may perhaps understand how sorry we are that those who come along now have never heard Shree Inayat Khan's voice & Veena."

"It is true as you suppose, many have been deeply impressed by his music & keep of it a wonderful remembrance"

"Please will you be so kind to give us your much appreciated suggestion, a helping hand, to find back in India the 22 Gramophone records which contain our Murshid's Voice?"

અર્થાત્ ત્યાંના લોકો ઉપર તેમના સંગીતની અસર ઘણી જ સુંદર પડેલી હતી અને તેઓ અદ્યાપિ તેમની સ્મૃતિ અજાયબીભરેલી રીતે જાળવી રહ્યા છે. અને શ્રી ઈનાયતખાંનો અવાજ અને વીણા જેમણે કદી સાંભળ્યાં નથી તે બદલ તેઓ ઘણી દિલગીરી વ્યક્ત કરે છે. તેથી જ તેમની ૨૨ રેકર્ડો શોધી કાઢી આપવા બદલ અત્રે વિનંતી કરે છે. આ હકીકત આટલેથી ટૂંકાવી હવે તેઓના પશ્ચિમના પ્રયાણ વિષે વિચાર કરીએ.

પશ્ચિમ તરફ પ્રયાણ

શ્રી ઈનાયતખાં આશરે ઈ સ ૧૯૧૦ના અરસામાં અઠ્ઠાવીસ વર્ષની નાની ઉંમરમા હિંદથી પરદેશમાં ગયા હતા પરદેશ જવામાં તેમનો શો ઉદ્દેશ હશે તે આટલી નાની વયે તેમણે વિચાર્યું હશે કે કેમ તે જાણવું મુશ્કેલ છે. આટલી નાની વયે પશ્ચિમના દેશોમા જઈ ત્યાના જનસમાજ ઉપર પ્રભાવ પાડવાની શક્તિ તેમણે કેવી રીતે અને ક્યાથી મેળવી હશે તે શુ કહી શકાય ? પરંતુ તેઓ ત્યા ગયા હતા અને તેમણે ત્યા ઘણી સુંદર છાપ પાડી હતી તે હકીકત છે.

હિંદથી પ્રથમ તેઓ અમેરિકા ગયા ત્યા બે વર્ષ રહ્યા અને પોતાના સંગીત તેમજ સંભાષણોથી સર્વને ચકિત કર્યા અમેરિકામા આવી રીતે જ્યા જ્યા ફર્યા ત્યા તેમણે છેવટે એવી સુંદર છાપ પાડી કે ત્યા એમનું શિષ્યમંડળ ઉપસ્થિત થયુ ત્યાથી રશિયા વગેરે પ્રદેશોમા જઈ પહેલા વિશ્વયુદ્ધ સમયે તેઓ ઇંગ્લંડમા હતા, અને જુદા જુદા સમયે તેઓ યુરોપના સર્વ મહત્ત્વના સ્થળોમાં ગયા હતા તેઓ ફ્રાન્સ, સ્વીટ્ઝરલેન્ડ, હૉલેન્ડ, બ્રીસ, ઇટાલી, બેલ્જીઅમ, જર્મની, સ્વીડન, નોર્વે, ડેનમાર્ક, સ્કેન્ડીનેવીઆ વગેરે સ્થળોમા ગયા હતા અને દરેક જગ્યાએ તેમનું અપૂર્વ સ્વાગત થયુ હતુ તેમની દિવ્ય વાણી અને તેમના દિવ્ય સંગીતથી ત્યાનો દરેક સજ્જન આનંદમા તરબોળ થઈ જતો અને તેમનો શિષ્ય થઈ જતો સાથે સાથે તેઓ પોતાના સૂફી સિદ્ધાંતોનો પ્રચાર પણ કરતા હતા તેમનું શિષ્યવૃંદ દરેક સ્થળે વિશાળ બનતુ જતું હતુ અને એમના સંભાષણો સાભળવાને તેમને વારંવાર આમંત્રણ આપતા હતા તેઓને ઈ. સ ૧૯૨૫મા ફરી વાર અમેરિકા જવાનુ થયુ હતું અને ઈ. સ. ૧૯૨૬મા તેઓ ફરી હિંદ તરફ આવવા રવાના થયા હતા અને છેવટે ઈ. સ ૧૯૨૭મા દિલ્હી મુકામે પોતાનો દેહ છોડી સ્વર્ગે સિધાવ્યા.

હવે પશ્ચિમમા તેમણે જે સુંદર કાર્ય કર્યું છે તેની રુપરેખા ટૂંકમા જ દોરવી પડશે, કારણ કે તે ઉપર તો ઘણુ લખાયુ છે અને તેની હકીકત ટૂંકમાં જ લખતાં લેખ વધુ વિસ્તૃત થઈ જશે.

(૧) પ્રથમ તો તેમણે હિંદી શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર કર્યો અને તેને ઉચ્ચ સ્થાન અપાવ્યું.

(૨) એમણે જુદાં જુદાં સ્થળોએ જુદા જુદા વિષયો ઉપર ઘણાં સુંદર સંભાષણો કર્યાં હતાં જે તેમના શિષ્યમંડળે નોંધી છપાવ્યાં છે.

(૩) સૂફી ધર્મનો પ્રચાર અને સૂફી મંડળની સ્થાપના કરી. દરેક મુદ્દાઓ વિગતવાર જોઈએ.

એમનું સંગીત હિંદી હતું અને વળી શાસ્ત્રીય હતું, છતાં તેમાં એમણે પોતાનો એવો પ્રાણ પૂર્યો હતો કે એમના સંગીતથી પશ્ચિમના લોકો પણ મુગ્ધ થઈ ગયા હતા અને એમના સંગીતને તેઓ હજુયે "સ્વર્ગીય સંગીત" તરીકે વર્ણવે છે. ત્યાંના લોકો હિંદી શાસ્ત્રીય સંગીત કે જેનાથી તેઓ તદ્દન અજ્ઞાન છે તે લોકો પણ એમના સંગીતનાં આમ મુક્ત કંઠે વખાણ કરે તે શું બતાવે છે? વળી તેમના વીણાવાદનનાં પણ તેવી જ રીતે તેઓ વખાણ કરે છે. તે હું તેમના જ શબ્દોમાં આપું તે ઠીક ગણાય :—

એમના સંગીતની જે સુંદર અસર ત્યાંના સજ્જનો ઉપર થયેલી છે તે તેમના શબ્દોમાં જણાવ્યા વિના ચાલે તેમ નથી :—

"Often he used to sing to his first Mureeds with accompaniment of Veena, in the evenings in his garden. Those were unforgettable moments and it awakened in us a sincere interest in the deepest side of Indian Music, and what he played and sang for us, even the simplest music turned into great beauty. It was the soul quality in it which captured us."

ઈનાયતખાંના સંગીતનો પ્રકાર

અર્થાત્ તેઓ પોતાના શિષ્યવૃંદ સમક્ષ પોતાના બગીચામાં

સાયંકાળે વીણાસહિત વારંવાર ગાતા હતા, તે તો એક ન ભૂલી શકાય તેવી પળો હતી, અને તે દ્વારા હિંદના સંગીતની વિશાળતાનાં અમને પ્રત્યક્ષ દર્શન થયાં હતાં અને તે સંગીતમાં અમને ત્યારથી જ રસ લાગ્યો હતો. તેઓ જે કાંઈ ગાતા, અગર વગાડતા હતા તે ગમે તેવું સાદું હોય છતાં તે સૌંદર્યયુક્ત બની જતું, અને તે આત્માના ઊંડાણમાંથી આવતું હતું એટલે તે અમને મુગ્ધ કરતું હતું.

આવા સુંદર શબ્દોમાં પશ્ચિમની હોલેન્ડનિવાસી બાઈ પોતાના ઉદ્‌ગારો કાઢે છે. આ સિવાય અન્ય સજ્જનોના પણ આવા જ ઉદ્‌ગારો બધા અત્રે વર્ણવવા બેસાય તેમ નથી. વડોદરાના આવા એક મહાન સંગીતકાર કે જે પશ્ચિમના દેશોમાં પૂજાય પરંતુ પોતાના જ દેશમાં તેમની સ્મૃતિ ઝાંખી થાય તે કેમ ચાલે? એ શું વિચિત્ર ન કહેવાય? વળી ત્યાંના સજ્જનો આ સંગીતકારની રેકર્ડો વિષે અત્રે દરીજન પુછાવે અને તે અત્રે મળી શકે નહિ તે કેવું નવાઈ જેવું લાગે? એમની રેકર્ડો આપણે શું સાચવી રાખવી ન જોઈએ? જે સંગીતકારે વડોદરાને બલ્કે હિંદને પશ્ચિમમાં ગૌરવ અપાવ્યું છે તે કલાકારનો અવાજ સાચવવાની પણ હિંદમાં કોઈએ દરકાર કરી હોય એમ લાગતું નથી. અસ્તુ.

હવે આપણે બીજા મુદ્દા ઉપર આવીએ. તેમણે જુદાં જુદાં સ્થળોએ જુદા જુદા વિષયો ઉપર એવાં સુંદર સંભાષણો કર્યાં હતાં કે તેનાથી ત્યાંના સજ્જનો ઉપર ખૂબ ઊંડી છાપ પડી હતી. તેમનાં સંભાષણોમાં ઉમદા વિચારો, સર્વધર્મસમભાવ, અને મનુષ્ય-જીવનને સ્પર્શતા કેટલાક મહાન ગૂઢ પ્રશ્નો એવા સુંદર રીતે રજૂ થતા હતા કે ત્યાંના સજ્જનો તેમના શિષ્ય થયા અને તે સંભાષણો નોંધી છપાવવા માંડ્યા

આ સંભાષણો કયા કયા પ્રકારના હતા તે વિષયોની વિગત હોલેન્ડના મિત્ર શ્રી ઓવહેન્ડ તરફથી લખાઈ આવ્યા પ્રમાણે જ તેમના શબ્દોમાં રજૂ કરું છું :—

" In a series of books and perpetual lectures Shree Inayatkhan opened gradually for us a new Indian world with all its treasures. History, culture, architecture, sculpture, painting, literature, psychology, morals, religions, Masters, Saints, Prophets, Derwishes, Sufies, mysticism, the mysticism of sound etc. "

અર્થાત્ શ્રી ઇનાયતખાંએ પોતાનાં પુસ્તકો તેમજ સંભાષણો દ્વારા તેમને સારુ હિંદનો એક નવીન પ્રકારનો ખજાનો ધીમે ધીમે ખુલ્લો કર્યો ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, શિલ્પશાસ્ત્ર, સ્થાપત્ય, ચિત્રકલા, સાહિત્ય, માનસશાસ્ત્ર, ચારિત્ર્ય, ધર્મ, મહાન પુરુષો, સંતો, દર્વાશો, સૂફીઓ ઇશ્વરના ગૂઢ તત્ત્વ તેમજ અવાજના ગૂઢ તત્ત્વ વગેરે વિષયો ઉપર તેમણે સંભાષણો કરેલાં હતાં, અને તે સંભાષણોની ત્યાંના સજ્જનો ઉપર કેવી સુંદર છાપ પડેલી છે ને આ ઉપરથી સહજ જણાઈ આવે તેમ છે.

પરદેશમાં એમનાં સંભાષણો

હવે એમનું શિષ્યવૃંદ વધતું જ ચાલ્યું અને એમના સંભાષણો નોંધાઈ છપાવવા માંડ્યાં.

હતા, એટલે તેઓ પણ સુફીવાદ તરફ વળ્યા અને તેમના ચારિત્ર્ય બળ અને સંસ્કારથી પશ્ચિમના દેશોમાં પણ એક મહાન શિષ્યવૃંદ ઊભું કરી શક્યા જે આજદિન સુધી તેમનું શરુ કરેલું કાર્ય ચાલુ રાખી રહ્યા છે.

આ સુફીમંડળ હાલ પણ અમેરિકા, હોલેન્ડ, જીનીવા, ફ્રાંસ વગેરે સ્થળોમાં કાર્ય કરી રહ્યું છે. શ્રી ઇનાયતખાંનાં પોતાનાં તેમજ સંસ્થા તરફથી છપાયલાં પુસ્તકોની યાદી* આપવાથી વિષયોની વિવિધતા અને તેમણે કરેલા કાર્યની કાંઈક ઝાંખી થઈ શકે છે :—

(1) The Message of Spiritual Liberty
(2) The way of Illumination
(3) Diwan of Inayatkhan
(4) Pearls from the Ocean Unseen
(5) Hindustani Lyrics
(6) The phenomenon of the soul
(7) Akibat (Life after death)
(8) Love–Human and Divine
(9) Confessions of Inayatkhan
(10) Songs of India
(11) The Bowl of Saki
(12) The Inner Life
(13) The Unity of religious ideals
(14) In an Eastern Rose Garden
(15) The Soul-whence and whither
(16) The Purpose of Life
(17) Gayan
(18) Vadan

"In a series of books and perpetual lectures Shree Inayatkhan opened gradually for us a new Indian world with all its treasures History, culture, architecture, sculpture, painting, literature, psychology, morals, religions, Masters, Saints, Prophets, Derwishes, Sufies, mysticism, the mysticism of sound etc "

અર્થાત્ શ્રી ઇનાયતખાંએ પોતાના પુસ્તકો તેમજ સંભાષણો દ્વારા તેમને સારુ હિંદનો એક નવીન પ્રકારનો ખજાનો ધીમે ધીમે ખુલ્લો કર્યો ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, શિલ્પશાસ્ત્ર, સ્થાપત્ય, ચિત્રકળા, સાહિત્ય, માનસશાસ્ત્ર, ચારિત્ર્ય, ધર્મ, મહાન પુરુષો, સંતો, દરવેશો, સૂફીઓ ઇશ્વરના ગૂઢ તત્ત્વ તેમજ અવાજના ગૂઢ તત્ત્વ વગેરે વિષયો ઉપર તેમણે સંભાષણો કરેલાં હતાં, અને તે સંભાષણોની ત્યાંના સજ્જનો ઉપર કેવી સુંદર છાપ પડેલી છે તે આ ઉપરથી સહજ જણાઈ આવે તેમ છે.

પરદેશમાં એમનાં સંભાષણો

હવે એમનું શિષ્યવૃંદ વધતું જ ચાલ્યું અને એમના સંભાષણો નોંધાઈ છપાવવા માંડ્યાં.

આમ સંગીતની મહાન સેવા બજાવ્યા પછી અને તેને પશ્ચિમમાં ગૌરવવંતું સ્થાન અપાવ્યા બાદ તથા તેમના સંભાષણો દ્વારા જનસમાજ ઉપર મહાન સુંદર અસર ઉપજાવ્યા બાદ તેમણે એક મહાન સૂફી તરીકે નામના પ્રાપ્ત કરી હતી હિંદમાં સંગીત મોક્ષ મેળવવાનું સાધન મનાય છે, અને હિંદના સંગીતના ઇતિહાસમાં ધાર્મિક સંગીતે ઘણો અગત્યનો ભાગ ભજવેલો છે. તેજ પ્રમાણે તેમના ધાર્મિક સંગીતની પશ્ચિમમા તેઓ અસર ઉપજાવી શક્યા અને હિંદના મહાન સંગીતાચાર્યો ભક્તજનો હતા, તે પ્રમાણે શ્રી ઇનાયતખાં પણ એક મહાન સૂફી સંગીતકાર અને ભક્ત

હતા, એટલે તેઓ પણ સૂફીવાદ તરફ વળ્યા અને તેમના ચારિત્ર્ય બળ અને સંસ્કારથી પશ્ચિમના દેશોમાં પણ એક મહાન શિષ્યવૃંદ ઊભુ કરી શક્યા જે આજદિન સુધી તેમનું શરુ કરેલું કાર્ય ચાલુ રાખી રહ્યા છે.

આ સુફીમંડળ હાલ પણ અમેરિકા, હોલેન્ડ, જીનીવા, ફ્રાંસ વગેરે સ્થળોમાં કાર્ય કરી રહ્યું છે. શ્રી ઇનાયતખાંનાં પોતાનાં તેમજ સંસ્થા તરફથી છપાયલાં પુસ્તકોની યાદી* આપવાથી વિષયોની વિવિધતા અને તેમણે કરેલા કાર્યની કાંઈક ઝાંખી થઈ શકે છે :—

(1) The Message of Spiritual Liberty
(2) The way of Illumination
(3) Diwan of Inayatkhan
(4) Pearls from the Ocean Unseen
(5) Hindustani Lyrics
(6) The phenomenon of the soul
(7) Akibat (Life after death)
(8) Love-Human and Divine
(9) Confessions of Inayatkhan
(10) Songs of India
(11) The Bowl of Saki
(12) The Inner Life
(13) The Unity of religious ideals
(14) In an Eastern Rose Garden
(15) The Soul-whence and whither
(16) The Purpose of Life
(17) Gayan
(18) Vadan

(19) Nrityam
(20) Health
(21) The Art of Personality (Character-building)
(22) The mysticism of Sound
(23) Rasashastra (The Science of life's creative forces)
(24) Yesterday, To-day and To-morrow
(25) Cosmic Language
(26) Metaphysics
(27) Moral Culture
(28) Education
(29) The Mind World
(30) Three Plays
(31) The Solution of the Problem of the Day
(32) Forty Years (1910—1950) of Sufism

આ પુસ્તકો પૈકી ઘણાં ખરાં આ સૂફીમંડળો તરફથી છપાવી પ્રસિદ્ધ થયાં છે અને શ્રી ઈનાયતખા પછી પણ તેમનું કાર્ય ચાલુ રાખી રહ્યાં છે. આ સૂફીમંડળોએ આંતરરાષ્ટ્રીય નામના પ્રાપ્ત કરી છે. આ મહાન કલાકાર સગીતના ક્ષેત્રથી આગળ વધી મોક્ષપ્રાપ્તિના માર્ગે વિચર્યા હતા, અને તેની સુવાસ ત્યાં પ્રસરાવી રહ્યા હતા, એટલે છેવટના ભાગમા સંગીત છોડી તેઓ ઈશ્વર તરફ કેમ વળ્યા તે હકીકત શ્રી ઈનાયતખાંના જ શબ્દો દ્વારા રજૂ કરીશ, કારણ કે તે ઘણા સુંદર છે.

Inayakhan's Words

" I gave up my music because I had received from

* Books can be had from the Sufi Publishing Society Ltd., 100 D, Addison Road. W. Kensington-London.

it all I had to receive. To serve God, one must sacrifice the dearest thing, and I sacrificed my music, the dearest thing to me. I had composed songs, I sang, and played the Veena; and practising this music I arrived at a stage where I touched the Music of the Spheres. Then every soul became for me a musical note and all life became music. Inspired by it, I spoke to the people, and those who were attracted by my words, listened to them instead of listening to my songs

Now if I do anything, it is to tune souls instead of instruments; to harmonise people instead of notes. If there is anything in my philosophy, it is the *law of harmony*, that one must put oneself in harmony with oneself and with others. I have found in every word a certain musical value, a melody in every thought, harmony in every feeling, & I have tried to interpret the same thing with clear and simple words to those who used to listen to my music. I played the Veena until my heart turned into this same instrument; then I offered this instrument to the Divine Musician, the only Musician existing. Since then I have become His flute and when He chooses He plays His music. The people give me credit for this Music which in reality is not due to me, but to the Musician who plays His own instrument".

અર્થાત્ શ્રી ઇનાયતખાં જણાવે છે કે મેં સંગીત છોડયું, કારણ કે તેમાંથી જે મને મળવાનું હતું તે બધું મને મળી ચૂકયું હતું. ઇશ્વરસેવા

કરવા સારુ, દરેક મનુષ્યે પોતાની પ્રિયમાં પ્રિય વસ્તુનો ત્યાગ કરવો ઘટે તે ધારણે મને જે પ્રિયમાં પ્રિય હતું તે સંગીત મેં છોડ્યું. મેં ગીતો બનાવ્યા છે, ગાયું છે અને વીણાવાદન પણ કરેલું છે, અને તેનો અભ્યાસ કરતાં કરતા હું એક એવી સ્થિતિએ આવી પહોચ્યો કે મને સ્વર્ગીય સંગીતનો ભાસ થયો પછી તો દરેક વ્યક્તિ મને સંગીતના સ્વર જેવી લાગી અને જીવન સગીતમય બની ગયું. આ પ્રેરણાથી ઉત્તેજિત થઈ હું લોકોને ટાર્ક કહેતો અને જેઓ મારા શબ્દોથી આકર્ષાતા હતા તેઓ મારા ગીતો સાભળવા કરતાં મારા શબ્દોને સાંભળતા હતા હવે જો હું કાંઈ કરી શકું તો તે વાદ્યોને સૂરમાં મેળવવા કરતાં જનસમાજના આત્માઓને સુરીલા બનાવવાનું કાર્ય કરવાનું હતું, અને સ્વરોના મેળ મેળવવા કરતાં સમાજમાં લોકોનાં મનને એકરાગ કરવાનું કાર્ય હતું. જો મારી ફિલસૂફીમા કાંઈ પણ વસ્તુ હોય તો તે આ એકરાગતાનો કાયદો જ છે, અને તેથી દરેક જણ પોતાના આત્મા સાથે તેમજ સમાજના અન્ય સભ્યો સાથે મેળ સાધે, અને શાન્તિમાં રહે, અને મેં જોયુ છે કે દરેક શબ્દમાં અમુક સંગીતમય તત્ત્વ રહેલુ હોય છે, દરેક વિચારમાં માધુર્ય હોય છે, અને દરેક લાગણીમાં એકરાગતા રહેલી હોય છે, અને જેઓ મારું સગીત સાંભળતા હતા તેમને સ્પષ્ટ અને સાદા શબ્દોમા મેં તે જ વસ્તુનું પ્રતિપાદન કરેલું છે. મેં વીણા એટલી હદ સુધી વગાડ્યા કરી કે મારુ હૃદય જ વીણામય બની ગયું, અને પછી તે જ મારી હૃદયવીણાને મે તે દિવ્ય સંગીતકારને સોંપી દીધી કે જે સ્વર્ગીય સંગીતકાર જ દુનિયામાં ખરેખર એકલો અસ્તિત્વ ધરાવે છે. ત્યારબાદ હું તેની બંસરી બન્યો છું, અને તેની ઇચ્છા થાય ત્યારે તે પોતાનું સગીત મારી દ્વારા વગાડે છે. લોકો આ મારા સંગીતને આવકારે છે, પરંતુ તેનો ખરો યશ મને નથી પરંતુ જે સંગીતકાર પોતાનું વાદ્ય હંમેશ વગાડ્યા કરે છે તેને જ આભારી છે.

આવા સુંદર શબ્દો એક સામાન્ય સંગીતકારના ન હોઈ શકે, પરંતુ આ શબ્દો તો કોઈ મહાન ફિલસુફ, કલાકાર, તત્ત્વજ્ઞાની, કવિ અને ભક્તજનના હોય તેવા લાગે છે. આટલી મહાન શક્તિ અને લાયકાત ઈનાયતખાએ કયાથી અને કેવી રીતે મેળવી હશે એ એક કોયડારૂપ પ્રશ્ન જો લાગે છે. પરંતુ એમ કહી શકાય કે મહાપુરુષોને શક્તિ ધીમે ધીમે કુદરતી રીતે જ પ્રાપ્ત થતી રહે છે, તેવી રીતે ઈનાયતખાને આ સર્વ શક્તિઓ કુદરતી રીતે પ્રાપ્ત થએલી હોવી જોઈએ

ઈનાયતખાનું શિષ્યમંડળ

ઈનાયતખાએ સંગીત છોડ્યા પછી ધાર્મિક પ્રવૃત્તિમા પોતાનો સમય કાઢ્યો હતો, અને આખરે સૂફી થઈ ઈશ્વરભક્તિમા લીન થઈ ગયા હતા. તેઓના ધાર્મિક ભાષણો અને તેમના સંગીતથી ત્યાના લોકો મુગ્ધ થઈ ગયા હતા અને તેમના શિષ્યો બન્યા હતા આવુ શિષ્યમંડળ હજી હોલેન્ડમા કામ કરી રહ્યું છે, અને તેઓ દરેક રવિવારે પ્રાર્થના કરે છે. આ પ્રાર્થના સર્વસામાન્ય પ્રકારની છે, અને તે દરેક ધર્મના મહાન પુસ્તકોમાથી કરવામા આવે છે. આ વિષે મેડમ એચ વેન ટયુન વેન સરુસકરકન હોલેન્ડથી લખે છે તે તેમના જ શબ્દોમા આપુ તે જ યોગ્ય છે.

"You will perhaps be interested to hear that M Inayatkhan also founded a religious ceremony which he called, 'Universal worship," which is held publicly every Sunday In this service is read from the sacred books of the Hindus, the sacred books of the Buddhists, the sacred books of the Parsis, the sacred books of the Hebrews, the Christian Bible, and the Holy Quran No preference is given to any religion above another. Candles are kindled in reverent remembrance

of the Avatars of all these living religions so that members of every religion feel their belief honoured and respected there. Also a sermon is given in the spirit of tolerance, appreciation and understanding. This service of 'Universal Worship" is held in Holland every Sunday in seventeen towns. It is equally held in several towns of most countries in Europe as well as in North America and South America ....

Inayatkhan was a dervish indeed and he did not possess anything, yet rich and poor, highly intelligent and simple minded felt attracted to him and strange to say it seems to be so still to day"

ઇનાયતખાંની સર્વમાન્ય પ્રાર્થના

અર્થાત્ તમને જાણીને આનંદ થશે કે ઇનાયતખાંએ એક ધાર્મિક વિધિનો પ્રચાર કર્યો હતો જેને તેઓ સર્વમાન્ય પ્રાર્થના કહેતા, અને તે દર રવિવારે જાહેર રીતે હજી પણ કરવામાં આવે છે. આ પ્રાર્થના હિંદુ, બુદ્ધ, પારસીઓ, હિબ્રુ, ક્રિશ્ચિયન અને મુસ્લિમના પવિત્ર પુસ્તકોમાંથી વાંચવામાં આવે છે, એટલે કોઈ પણ ધર્મને બીજા ધર્મ કરતાં વિશેષ પ્રાધાન્ય આપવામાં આવતું નથી વળી હાલના ધર્મોના મહાપુરુષોની યાદગીરીમાં મીણબત્તીઓ સળગાવવામાં આવે છે, જેથી કરીને દરેક વ્યક્તિને પોતાના ધર્મને માન આપવામાં આવે છે એવી લાગણી થાય છે. ત્યારબાદ અન્યોન્ય સમજ, સમભાવ અને ઉદારતા વિષે ટૂંક ઉપદેશ આપવામાં આવે છે. આવી સર્વમાન્ય પ્રાર્થના હોલેન્ડમાં દર રવિવારે ૧૭ ગામોમાં થાય છે અને યુરોપનાં કેટલાંક ગામોમાં તથા ઉત્તર અને દક્ષિણ અમેરિકામાં પણ થાય છે.

આ ઇનાયતખાં ખરેખર એક દર્વિશ–ફકીર હતા, અને તેમની પાસે કાંઈ નહોતુ, છતાં ગરીબ તેમજ તવંગર, વિદ્વાન તેમજ સામાન્ય સજ્જન તેમના તરફ આકર્ષાયા હતા અને નવાઈ જેવું છે કે હજી પણ તેઓ આકર્ષાયલા રહેલા છે.

આ ઉપરથી એ સિદ્ધ થાય છે કે તેઓ હિંદના એક મહાન પુત્ર હતા, જેમના કાર્યથી હિંદ અજ્ઞાત છે, છતાં પશ્ચિમમા તેમણે હિંદને ગૌરવ અપાવ્યું છે અને એક સંગીતકાર ઉપરાંત તેઓ એક મહાન ધર્મોપદેશક પણ હતા, અને તેમણે હિંદની સંસ્કૃતિ, સમભાવ અને ધર્મભાવના ખૂબ વિકસાવી છે-અને તેમણે પોતાના ચારિત્ર્યની સુંદર સુવાસ હજી પણ પ્રસરાવેલી રાખી છે.

હવે એક આંગ્લબાઈ મેડમ ઈથેલ રોઝેનથલ પોતાના પુસ્તક સ્ટોરી, ઓફ, ઇન્ડીઅન મ્યુઝીક ઍન્ડ ઇટસ્ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટસ" નામના પુસ્તકમાં શ્રી ઇનાયતખાં વિષે લખે છે તેની પણ અત્રે નોંધ છેવટમાં લેવી ઘટે છે :–

" Sufi Inayatkhan, who passed away in Delhi on February 5th, 1927, laboured long and hard for the Cause of Indian music, and through his influence many Westerners learnt to appreciate its peculiar beauty. Inayatkhan was born in Gujerat of a musical family, and his grandfather, Maulabax, invented a system of notation, in addition to establishing a School of music in Baroda State. His Highness the Gaekwar of Baroda, interested himself in the education of Inayatkhan, who showed marked talent for music, and poetry at an early age, and when still quite young, Inayatkhan embarked upon a mission for the

uplift of Indian music. He devoted himself to artistic propaganda for some nine years, during which period he spoke in many of the large Indian cities, & lectured at the University Institute Calcutta, with Dr. Ravindranath Tagore in the chair, *Inayatkhan was firmly convinced of the spiritual power of music,* and many seekers after truth who visited his London studio, had the opportunity of attending fine performances of Indian music and drama, while becoming acquainted with Inayatkhan's philosophy.

In Europe and in the U. S. A. Inayatkhan founded the sufi order of Universal Brotherhood, which embraced mysticism, religion, philosophy, literature and music. The headquarters of this movement, which is distinct from the sufism of Islam, are situated at Geneva, and Inayatkhan established a summer School at Suresnes, near Paris, where many of his disciples and collaborators were awaiting him at the time of his death. He had been absent from India for sixteen years and was on a short visit to his fatherland, when he was cut off in the midst of his labours. The sympathies of Inayatkhan were Universal, and he appreciated European as well as Oriental music. One of the treasured possessions of the present writer is a letter of thanks addressed to her by Inayatkhan, after a recital of poetry and music, given by her in London in 1916, at the annual reception of the Sufi Order."

અર્થાત્ સૂફી ઇનાયતખાં કે જેઓ ૧૯૨૭ની ફેબ્રુઆરીની ૫

તારીખે દિલ્હીમાં ગુજરી ગયા તેમણે હિંદી સંગીતના પ્રચારમાં ઘણા લાંબા સમય સુધી પરિશ્રમ કર્યો હતો. અને તેમની આ મહેનતને લીધે ઘણા પશ્ચિમના સજ્જનો હિંદી સંગીતની સુંદર ખૂબીઓ સમજવા લાગ્યા હતા. ઇનાયતખાં ગુજરાતમાં એક સંગીતકારના ગૃહમાં જન્મ્યા હતા અને તેમના દાદા મૌલાબક્ષ વડોદરા રાજ્યમાં એક સંગીતશાળા સ્થાપવા ઉપરાંત સંગીત નોટેશનના આદ્ય સંશોધક હતા. વડોદરાના મહારાજા શ્રી સયાજીરાવ ગાયકવાડ ઇનાયતખાંના શિક્ષણમાં રસ લેતા હતા, કારણ કે ઇનાયતખાં સંગીત અને કવિતામાં નાની વયથી જ ખૂબ બુદ્ધિબળ દાખવી રહ્યા હતા, અને ભરયુવાનીમાં ઇનાયતખાંએ હિંદી સગીતના ઉદ્ધારનું કાર્ય હાથ ઉપર લીધું હતું. અને આશરે નવેક વર્ષ સુધી હિંદનાં મોટાં શહેરોમાં જાહેર ભાષણો દ્વારા હિંદી સંગીતકલાનો સુંદર પ્રચાર કર્યો હતો, અને કલકત્તામાં કવિવર શ્રી રવીંદ્રનાથ ટાગોરના અધ્યક્ષપણા નીચે વિશ્વવિદ્યાલયમા ભાષણ કર્યું હતું. ઇનાયતખાં સંગીતની સ્વર્ગીય શકિતમાં ખૂબ દઢતાપૂર્વક માનતા હતા અને ઘણા સત્યના સંશોધકો કે જે તેમના લંડનના રહેઠાણમાં તેમને મળેલા હતા તેઓ ઇનાયતખાંના હિંદી સંગીન, નાટકોના કાર્યક્રમોથી તેમજ તેમની ફિલસૂફીથી માહિતગાર થયા હતા.

યુરોપમાં તેમજ અમેરિકામાં ઇનાયતખાંએ વિશ્વબંધુત્વના પાયા ઉપર રચાયલો સૂફી ધર્મ સ્થાપ્યો હતો અને તેમાં ઇશ્વર, ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, સાહિત્ય અને સંગીત એ બધા વિષયોનો સમાવેશ થતો હતો. આ સૂફી ધર્મ કે જે ઇસ્લામના સૂફી ધર્મથી જુદો છે તેનું મુખ્ય સ્થળ જીનીવામાં છે. એમણે પેરિસ નજીક સુરેસનીસ નામના સ્થળ આગળ એક ગ્રીષ્મ-શાળા કહાડી હતી, અને ત્યાં તેમના શિષ્યો તથા પ્રસંસકો તેમના મૃત્યુ સમયે આતુરતાથી રાહ જોઈ રહ્યા હતા. હિંદમાંથી તેઓ સોળ વર્ષ બહાર રહ્યા, અને પોતાના વતનમાં ટૂંક મુલાકાતે આવ્યા હતા તેજ સમયે એકાએક તેમના આરંભેલા મહાન કાર્યમાંથી તેમને ઇશ્વરે ઉપાડી લીધા. ઇનાયતખાં તરફ સર્વની સહાનુભૂતિ હતી, અને તેઓ યુરોપીય તેમ જ હિંદી સંગીતના જાણકાર હતા. ઈ. સ. ૧૯૧૬ના સૂફી ધર્મના

વાર્ષિક મેળાવડાના સમયે લંડનમાં આ લેખકે જે કવિતા અને સંગીત ગાયાં હતાં તેની કદરમાં તેમણે આભાર દર્શક એક પત્ર લખ્યો હતો તે આ લેખકના મૂલ્યવાન સંગ્રહમાંનો એક છે."

આ આંગ્લ બાઈ પણ ઈનાયતખાં ઉપર વખાણનાં પુષ્પો વરસાવે છે. આમાંની ઘણીખરી હકીકત આગળ આવી ગઈ છે, ફક્ત થોડા મુદ્દાઓ તરી આવે છે કે ઈનાયતખાંએ નાનપણથી જ સંગીતનો પ્રચાર કરવાનું શરૂ કર્યું હતું અને તેમાં તે સફળ થયા હતા. વળી કલકત્તામાં કવિવર શ્રી રવીન્દ્રનાથ ટાગોરના અધ્યક્ષપણા નીચે તેમણે ભાષણ કર્યું હતું. ઈનાયતખાં સંગીતની સ્વર્ગીય શક્તિમાં માનતા હતા અને અમેરિકામાં પણ તેમના અનુયાયીઓ છે, ઇત્યાદિ.

આ સિવાય બીજા સજ્જનોના અભિપ્રાયો ટાંકી શકાય તેમ છે, પરંતુ તે એકજ વસ્તુનું પ્રતિપાદન કરે છે કે શ્રી ઈનાયતખાં એ એક હિંદના મહાન પુરુષ હતા અને તેમણે હિંદને પશ્ચિમમાં ગૌરવ અપાવ્યું છે.

પરંતુ હવે પ્રશ્ન એક જ રહે છે કે આવા એક મહાન હિંદી કલાકાર, ફિલસુફ, કવિ, સંગીતકાર અને ભક્તને હિંદ શી નિવાપાંજલિ અર્પી શકે તેમ છે? શું તેઓ હજી પણ અજ્ઞાત રહેશે? શું વડોદરાની પ્રજા તેમની સ્મૃતિ સાચવી રાખવા કાંઈ કરશે? શુ અખિલ હિંદની પણ એમના પ્રત્યે કાંઈ ફરજ નથી? કે પછી ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાંની માફક તેઓ પણ વિસરાઈ જશે?

આ બન્ને મહાન સંગીતકારો વડોદરાના છે એ વડોદરાને પણ ગૌરવ લેવડાવે તેવી હકીકત છે. સંગીતના આકાશમાં આ બે મહાન તારકો હંમેશાં ઝગમગ્યા કરશે. તેઓ તો ખરેખર અમર થઈ ગયા છે, પરંતુ હવે જ્યારે વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયમાં સંગીત કૉલેજની સ્થાપના થઈ છે, અને દિલ્હીમાં રાષ્ટ્રીય એકેડમી નવીન શરૂ થઈ છે ત્યારે આવા મહાન તારકોની સ્મૃતિ સાચવવા તેઓ જરૂર અગ્રસ્થાન લેશે એવી આપણે આશા રાખીશું.

પારિભાષિક શબ્દો

શબ્દસૂચી

શુદ્ધિપત્ર

પૃષ્ઠ	લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૨	૧૩	સમુહ	સમુદ્ર
૫	૧૧	અનુકુળ	અનુકૂળ
૬	૧૫	त्यैष्टुभ	त्रैष्टुभ
૧૧	૮	उचौ	उच्चौ
૧૧	૧૪	પાણિની	પાણિનિ
૧૧	૧૫	उदात्तो	उदात्तौ
૧૧	૧૫	अनुदात्त	अनुदात्ता
૧૧	૧૬	स्वरित प्रभनात्येत	स्वरितप्रभवाच्यते
૨૦	૧૬	તેમના	તેમની
૨૭	૨૭	ઙરવામ	ઙ્ગામા
૩૨	૬	ग	[illegible]
૩૬	૧૧	मूर्द्दा	मूर्द्धा
૩૬	૧૮	ङ	उ
૩૭	૫	न त	य न्त
૪૪	૧૫	उपदिशन्याचार्या	उपदिशन्त्याचार्या
૪૮	૭	अनवद्ध	अवनद्ध
૪૮	૯	धन	घन
૫૦	૧૩	अपि औंदुबरी	अपि वौदुम्बरी
૫૦	૧૩	पलाशी	पलाशो

१३१	२२	लास्यमान्याग्रतः	लास्यमस्याग्रतः
१३१	२२	समद्दीदशत्	समदीदिशत्
१३२	७	शुभयात्राया	देवयात्रायां
१३५	१९	प्र८१२णे।	८१२णे।
१४६	१२	श्रृंगारहास्ययोः	शृङ्गारहास्ययोः
१५६	२५	-खण्डकेन	-खण्डिका......
१५७	१	-लेरायेव	-ल्लायेव
१५७	२	-मन्द्रताद-	-मन्द्रतार-
१५७	३	विरुपाक्ष-	विरूपाक्ष-
१५७	४	-मुपवीणयन्तीं	-मुपवीणयन्तीम् ,
१५७	५	-प्रतिमि-	-प्रभृतिभि-
१६५	२३	गुम्रत्कुञ्ज	गुम्रत् । कुञ्ज
१९०	७	नवरात्री	नवरात्रि
१९०	१०	,,	,,

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળાનાં કેટલાંક પ્રકાશનો

સા.મા. અં.	પુસ્તકનું નામ	કિંમત
૮૪	सनईवादन पाठमाला पुस्तक तीसरे—ગણપતરામ પીરાજી વસઈકર [मराठी] (૧૯૨૨)	૧– ૨–૦
૮૫	सनईवादन पाठमाला पुस्तक चवथे—ગણપતરામ પીરાજી વસઈકર [मराठी] (૧૯૨૨)	૧–૧૨–૦
૧૪૫	**ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ**—વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી.એ. (૧૯૨૮) (અપ્રાપ્ય)	૦–૧૪–૦
૧૬૭	**સંગીત-પ્રણાલિકાઓ**—વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી એ. (૧૯૨૯) (અપ્રાપ્ય)	૦–૧૨–૦
૩૧૪	**આત્મવૃત્તાન્ત**—છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટ, 'કલાદીપ' વિરચિત. સંપાદક પ્રો. ગોવિન્દલાલ હ. ભટ્ટ, એમ. એ. (૧૯૫૩)	૫– ૪–૦
૩૧૫	**ભારતીય સંસ્કૃતિ—એક વિહંગાવલોકન**—રમણલાલ વ. દેસાઈ, એમ. એ. (૧૯૫૪)	૧૫– ૦–૦
૩૧૭	**આહારવિજ્ઞાન**—ડૉ. જ. ધ. પાઠક અને પ્રો. આ. મ. રાવળ (૧૯૫૪)	૫– ૨–૦
૩૧૮	**દલપતરામ—એક અધ્યયન**—પ્રો. હસિત હ. બૂચ, એમ. એ. (૧૯૫૫)	૬– ૪–૦
૩૧૯	**શ્રીવલ્લભાચાર્ય મહાપ્રભુજી**—કેશવરામ કા. શાસ્ત્રી	૬– ૬–૦
૩૨૦	**વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો**—વિભુકુમાર શિવરાય દેસાઈ, બી. એ. (૧૯૫૬)	

શ્રી મહારાજા સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલયનાં કેટલાંક પ્રકાશનો



શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળા—

૩૧૭ આહારવિજ્ઞાન—ડૉ. જે. ડી. પાઠક અને પ્રો. અ. મ. ગજ્જર	૫–૨–૦
૩૧૮ દલપતરામ—એક અધ્યયન—પ્રો. હસિત બુચ	૬–૪–૦
૩૧૯ શ્રી વલ્લભાચાર્ય મહાપ્રભુજી—પ્રા. કે. કા. શાસ્ત્રી	૬–૬–૦

શ્રી પ્રાચીન ગુર્જર ગ્રન્થમાલા—

૧ નેમિચંદ્ર ભંડારીકૃત પષ્ટિશતકપ્રકરણ—ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા	૫–૦–૦
૨ મહીરાજકૃત નલ-દવદન્તી રાસ—ડૉ. ભોગીલાલ જે. સાંડેસરા	૪–૮–૦
૩ પ્રાચીન ફાગુ-સંગ્રહ—ડૉ. ભો. જે. સાંડેસરા તથા શ્રી. સોમાભાઈ પારેખ	૮–૦–૦
૪ વર્ણક-સમુચ્ચય - ડૉ. ભો. જે. સાંડેસરા	૭–૮–૦

શ્રી ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-નાટ્યમહાવિદ્યાલય ગ્રન્થશ્રેણી—

૧ એકાંકી—સ્વરૂપ અને સાહિત્ય—શ્રી નન્દકુમાર પાઠક	૨–૮–૦

ઉપરાંત શ્રી ગ્રામવિકાસમાળા શ્રી સયાજી બાલજ્ઞાનમાળા, શિશુ જ્ઞાનમાળા, માતુશ્રી જમનાબાઈ સ્મારક ગ્રન્થમાળા તથા શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળાના તમામ પુસ્તકોના સૂચીપત્ર માટે લખો—

સંચાલક: પ્રાચ્ય વિદ્યામંદિર, વડોદરા.